تحليل الخطاب الجندريّ لدى القاصّات الأردنيّات المعاصرات
في مرحلة الثّمانينات وما بعدها

إعداد

أروى علي فريد خليف

المشرف

الأستاذ الدكتور"إبراهيم السّعافين"

قدّمت هذه الرّسالة استكمالاً للحصول على درجة الماجستير في

اللغة العربيّة وآدابها

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنيّة

أيّار، ٢٠١٢م

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة (تحليل الخطاب الجندري لدى القاصات الأردنيات المعاصرات في مرحلة الثمانينات وما بعدها وأجيزت بتاريخ ٢٠١٢/٥/١٤.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحيم السعافين ، عضواً أستاذ- الأدب والنقد الحديث	....
الأستاذ الدكتورشكري عزيز الماضي ، عضوا أستاذ- الأدب والنقد الحديث	....
الأستاذ محمد أحمد القضاة ، عضوا أستاذ- الأدب الحديث	....
الأستاذ الدكتور خليل محمد الشيخ ، عضوا أستاذ - أدب مقارن (جامعة اليرموك)	....

الإهداء

إلى والدي العظيم " أبو أروى"... الذي من أجله واصلت

الغالية جدّاً التي تحمّلتني في كلّ حالاتي وجعلت لحياتي معنًى... أمّي

الحبيب الذي امتلأت به روحي حدّ الارتواء ... زوجي

مهجة قلبي التي بها أحيا...

ومن أجلها أعيش... زينة.. ابنتي

وإلى الأخت التي أحبّها ملْء الوجدان... أسيل

وإلى من لا أعرف السّعادة إلا إذا رأيتها في عيونهم...إخوتي

(يزن، يعرب، يسار، يامن)

الشّكر والتّقدير

(أحمد الله المولى عزّ وجلّ على نعمه كلّها ظاهرها وباطنها)

أتقدّم بعظيم الشّكر والامتنان لأستاذي الفاضل الدّكتور إبراهيم السّعافين على سعة صدره وعلى جهده الموصول في توجيهي ليخرج هذا العمل بصورته النّهائيّة.

وكلّ الشّكر والتّقدير لأساتذتي الأفاضل: الدّكتور شكري عزيز ماضي والدكتور محمّد أحمد القضاة، والدّكتور خليل محمد الشيخ على تفضّلهم بتوجيهي وإرشادي من فضل علمهم لإخراج هذا الجهد بصورته الفضلى.

وشكري الصّادق لأساتذتي جميعاً الذين تبنّوني في سنواتي الدّراسيّة في جامعتي الغالية

وكلّ الشّكر لكلّ من أسهم في إنجاز هذا العمل المتواضع.

فهرس المحتويات

تحليل الخطاب الجندريّ لدى القاصّات الأردنيّات المعاصرات

في مرحلة الثّمانينات وما بعدها

إعداد

أروى علي فريد خليف

المشرف

الأستاذ الدكتور "إبراهيم السّعافين"

ملخّص

سعت هذه الدّراسة للكشف عن طبيعة علاقة الرّجل والمرأة، وصورة كلّ منهما في فنّ القصّة القصيرة لدى قاصّات أردنيّات في مرحلة الثّمانينات وما بعدها، لتكشف إن استطاعت هذه القاصّة في أدبها تجاوز الظروف التاريخيّة الصّعبة للمرأة، بحكم السّيطرة الذكوريّة المفروضة عليها وإنتاج نموذج أدبيّ متوازن، أم أنّ أدبها كان خطاباً متشنّجاً ضدّ الآخَر.

وتكتسب هذه الدّراسة أهميتها من توجهها لإنصاف أدب المرأة الأردنيّة – بحثيّاً – والقيام بحقّ دراسته وتحليله بعمق؛ لأنّ هذا الإنتاج الأدبيّ الغزير يستحقّ أن يُقابل بالمزيد من المجهود النّقديّ لكشف قيمته وتصويبه وتقويمه ونقده سعياً إلى تمام نضجه وارتقائه.

وقد جاءت الرّسالة في تمهيد وثلاثة فصول، تناول التمهيد قضية تهميش المرأة عبر التّاريخ وتأطيرها في صورة نمطيّة حرمتها فرصتها في الإبداع. وناقش الفصل الأوّل احتكار الرّجل الكتابة زمناً طويلاً، وأزمة مصطلح الأدب النسويّ بعد دخول المرأة عالم الأدب. ويتناول الفصل الثّاني تطوّر فنّ القصّة القصيرة في الأردنّ، والإسهام النّسويّ فيه، ويقدّم دراسة تطبيقيّة في قصص قصيرة لعيّنة ممثّلة للقاصّات في مرحلة الثمانينات وما بعدها للخروج بصورة الرّجل وصورة المرأة فيها. وتناول الفصل الثّالث دراسة أسلوبيّة للقصص عيّنة الدّراسة، للبحث في مقدار كشف لغة القاصّات وأساليبهنّ عن أزمة اتجاه الآخَر.

واعتمدتُ في دراستي منهج "تضافر المعارف"، لأنّه الأقدر على خدمة الدّراسة.

فخلصتُ إلى أنّ القاصّة الأردنيّة –لا سيّما في مرحلة الثّمانينات وما بعدها– استطاعت أن تخطّ إبداعاً وترسم لقارئها الإلهام، إذ أتقنت الحرفة، وامتلكت الأدوات، لتنتج أعمالاً أدبيّة يقف القارئ والنّاقد أمامها وقفة تأمُّلٍ لنتاجٍ جادٍّ حقيقٍ بالاهتمام والاحترام، لكنهنّ إن صوّرنَ المجتمع

وعكسنَ واقعاً فقد اختزلنه في كثير من الأحيان بالعلاقة بين الرّجل والمرأة، وكانت هذه القضية هي الشّاغل الأهمّ للكاتبات.فقد عكسنَ في كثير من الأحيان مجتمعاً ذكوريّاً سلطويّاً هضم حقوق المرأة . وصوّرت القاصّة واقع علاقة الرّجل والمرأة لكنّ كتابتها كانت تعاني من التّشنُّج والمُبالغة والاحتقان مع اختلاف القاصّات عيّنة الدّراسة في درجته. وقد احتلّ الرّجل مساحات واسعة من قصصهنّ، وكان حضوره كثيفاً فيها، ظاهراً على تنوع حالاته، تحلم به وتناجيه وتحتاجه، على الرّغم من اشتباكها الدائم معه، ذلك أنّه مصدر الألم المباشر بصفته ممارس فعل القمع، فقد تعدّدت صوره، فظهر رجلاً مسيطراً متسلّطاً، يتفنّن بفرض نفسه، وإقرار رأيه، كما ظهر يبادل حبّ المرأة ببروده، ويتلذّذ بالسّخرية منها، يؤذيها جسديّاً ونفسيّاً، واتّضحت صورته خائناً، لا يُستأمن على مشاعرها، وإن اهتمّ بها فلتلبية رغباته باعتبارها جسداً لا تكافئه عقلاً وروحاً.

أمّا المرأة فقد ظهرت ضعيفة هشّة أمامه، تخافه وتخشاه، لذلك عندما أرادت أن تعبّر عن رفضها، أن تقاوم ظلمه قتلته، والمرأة القاتلة إذ ظهرت لم تكن مجرمة بقدر كونها ضعيفة تدافع عن حقّها المسلوب. فالقاصّة الأردنيّة بحكم انتمائها لثقافة أبويّة مارست في قصصها نوعاً من عكس البنى الثقافيّة الجنسويّة فقتلت الرجل(أدبيّاً) كنوع من أنواع الثّأر للذّات الأنثويّة، ورفض الظّلم الواقع على المرأة التي تعيش ظروفاً قاسية مقهورة مظلومة، وقاهرها الرّجل والمجتمع، لذلك تظهر البطلة مكتئبة يائسة تتجرّع حزنها، وتعيش تعاستها، لتصل للانتحار، فكانت إن سئمت ضعفها قتلته أو قتلت نفسها لتمارس فعل التحرر الذي حُرمته عُنوةً، كما ظهرت وحيدة، تعيش في قالب من العزلة والصّمت. وعلى الرّغم من كلّ ما تعانيه من الرّجل إلا أنّها تبقى تنتظره، وتحتاجه، وتبحث عنه.وقد كشفت لغة القاصّات وتقنياتهنّ الأسلوبيّة عن هذا التشنّج اتجاه الآخَر.

و رأيتُ أنّ على القاصّة الأردنيّة أن ترسم بطلتها بصورة أكثر إيجابيّة في نظرتها للرّجل فإن أرادت حقًّا أن تنتصر على ضعفها، وعلى تاريخها المُظلم، فإنّ عليها أن تفعل ذلك من خلال ترميم علاقتها مع الرّجل، وقتل الوهم المُشوّه الذي يسكنها حوله، ومن هنا فإنّها لن تضطرّ إلى أن تلجأ – بدافع من ضعفها وعجزها- إلى قتله، بل سنجدها تحاوره، وتناقشه، وتعانقه، وتحبه، وتنتظره ويأتي، وتكتمل الصّورة في علاقة إنسانيّةٍ سويّةٍ ومُنسجمة بينهما، حتّى وإن لم تكن مثاليّة إلا أنّها عندها ستكون في إطار من التّفهُّم الواقعيّ لكون الخلافات والنّزاعات جزءاً من طبيعة الوُجود وليست خاصّة فقط بعلاقتها هي برجُلها أو العكس.

المقدّمة:

خطرت فكرة البحث في ذهني في قراءاتي المتعدّدة لمجموعات قصصية لكاتبات أردنيّات، إذ التقطتُ ومضاتٍ من هنا وهناك شكّلت خيطاً جامعاً بين كثير ممّا قرأت. فقد فرضت صورة الرّجل إذ وردت في قصصهنّ كثيراً من التّساؤلات عندي، لأقرّر إذ ذاك أن أدقق قراءاتي وأكثّفها لأكشف عن خبيء في تلك القصص أو ربّما عند الكاتبات أنفسهنّ باعتبارهنّ أديبات نساء. فكيف ظهر الرّجل في قصصهنّ؟ وكيف ظهرت في مقابله المرأة؟ وكيف ظهرت العلاقة بينهما؟ وهل اختلفت تلك الصّور من كاتبة إلى أخرى؟ وهل تنوّعت العلاقات بين الرّجل والمرأة من قصّة إلى أخرى؟ وهل سنجد صورة ما تتكرّر عند كاتبة بعينها؟ وهي إذ ذاك تدلّ على شيء.

ولأصل إلى هناك بدأتُ أبحثُ في التاريخ، كيف نظر الرّجل إلى المرأة عبر التّاريخ، وماهي القيود التي فُرضت عليها؟ وما مكانتها في المجتمعات؟ لأكوّن في ذهني صورة عن سبب الترسّبات النّفسيّة عند المرأة، وكيف ظهرت في أدبها؟

ثمّ انتقلتُ إلى اللغة، أبحثُ: أين أجد المرأة منها؟ ومتى استطاعت أن تخترق حدودها؟ وهي إذ دخلت عالم اللغة كيف وجدته؟ وما الصّعوبات التي اعترضتها؟

وبعد أن دخلتْ ذلك العالم اللغويّ "المذكّر" كيف قُوبلت؟ وكيف بدأت المصطلحات تتراكم حولها، تصف هذا الوجود الأدبيّ الجديد، لنسمع بمصطلحات:

(الأدب النّسائيّ– النّسويّ – أدب المرأة –الأدب الأنثويّ)، مارّة بالجدل الذي أثير حول المصطلح، ثمّ أجد أين تقف المرأة في عالم الأدب. والمرأة الأردنيّة من نسوة هذا الكون، عندما حملت القلم أخيراً ماذا قالت؟

واخترتُ أن أنظر في قصص لكاتبات أردنيّات معاصرات، بعد أن أتقنّ الحرفة واستوت عندهنّ أدواتها، فماذا كتبن؟

وهل كانت كتابتهنّ متأثّرة بواقع المرأة الاجتماعيّ والثّقافيّ في الإرث العالميّ والعربيّ والأردنيّ خاصّة؟ وهل نجد في كتابتهنّ رواسب تركتها الثّقافة الذّكوريّة، وخاصّة أنّ المرحلة التي اخترتها مرحلة حديثة ولا تُعدّ بدايات للمرأة الأردنيّة. فهل اجتازت القاصّة حالة التّأزّم من آدم وحلّقت في البعد الإنسانيّ؟

القاصّة الأردنيّة عندما كتبت هل كتبت باعتبارها حوّاء التي عاشت في مجتمع أبويّ؟ أم باعتبارها حوّاء بالبعد الإنسانيّ؟ وهل تطوّرت أسلوبياً وفنيّاً في كتابتها مقارنة بالبدايات؟ وهل كشفت لغتها وتقنياتها الأسلوبيّة عن بعد جندريّ؟

وقد شهدت السّاحة الثقافيّة الأدبيّة الأردنيّة نهضة كبيرة في العقود الماضية وخاصّة غزارة إنتاج الكاتبات، فمنذ السّبعينات من القرن الماضي والسّاحة الثقافيّة الأردنيّة تحفل بالعديد من الشّاعرات والرّوائيّات والقاصّات الأردنيّات. على أنَّ هذا الإنتاج الأدبيّ الغزير يستحقّ أن يُقابل بالمزيد من الجهد النّقديّ لكشف قيمته وتصويبه وتقويمه ونقده سعياً إلى تمام نضجه وارتقائه. ومن هنا تبرز أهمية هذه الدّراسة من توجهها لإنصاف أدب المرأة الأردنيّة – بحثيّاً – والقيام بحقّ دراسته وتحليله بعمق.

ومن أهم **الدّراسات السّابقة** التي اعتنت بدراسة هذا النّتاج الأدبيّ في الأردنّ، وكانت ذات صلة بموضوع البحث:

١. **صورة المرأة في القصّة القصيرة للأديبات الأردنيّات في الرّبع الأخير من القرن العشـــرين:** (منال عبد اللطيف حسين خليل ، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنيّة،٢٠٠٥.)

٢. **المرأة في القصّة القصيرة في الأردنّ (١٩٧٠–١٩٩٠).** (مريم فريحات، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩٥)

٣. **صورة المرأة في القصّة القصيرة في ماليزيا والأردن.** (رحمة عثمان، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنيّة، ١٩٩٧)

٤. **المرأة في القصّة القصيرة في فلسطين والأردنّ(١٩٥٠–١٩٩٠).** (نسرين شنابلة، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنيّة ١٩٩٨)

٥. **قضـــايا القصّـــة القصـــيرة فـــي الأردنّ فـــي العقـــد الأخيـــر مـــن القـــرن العشـــرين.** (محمود خرابشة، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، ٢٠٠٢)

وقد تعرّضت هذه الرّسائل للتّعريف بتاريخ القصّة القصيرة عامّة، والقصّة القصـــيرة فـــي الأردنّ خاصّة، كما تناولت قضية الكتابة لدى المرأة، وناقشت مصطلح الأدب النّسويّ، وعرضـــت نماذج تطبيقيّة لصورة المرأة في القصّة القصيرة الأردنيّة، إلا أنّها تناولتها بشكلها الظّـــاهريّ مـــن خلال عرض الأنماط التي ظهرت فيها المرأة في هذه القصص، دون التّطرّق للنَّفَس النّسوي الواعي

واللاواعي المستبطن خلف سطور هذه القصص، ودون التّطرّق بشكل واضح لصورة الرّجل وصورة المرأة مقابله وهذا ما يفرّقها عن الدّراسة التي تتبنّاها الباحثة.

و تهدف هذه الدّراسة للإجابة عن جملة من التّساؤلات المنهجيّة المتبادرة للذّهن حال قراءة أعمال قاصّات أردنيّات، ومن هذه التساؤلات:

١. هل نجحت القاصّة الأردنيّة في تجاوز عقدة مركّب الشّعور بالنّقص والدّونية المفروضة عليها بحكم انتمائها لثقافة أبويّة كما تفترض الأدبيّات النّسويّة أم أنهنّ مارسْنَ نوعاً من المازوخيّة الثّقافيّة واستبطان السّلبيّة من حيثُ أردْنَ الانعتاق والحريّة كما يدّعي الخطاب الذّكوريّ السّلطويّ؟

٢. هل مارست الأديبات الأردنيّات نوعاً من عكس البنى الثقافيّة الجنسويّة فقتلنَ الرجل(أدبيّاً) كنوع من أنواع الثّأر للذّات ؟

٣. كيف ظهرت صورة الرّجل وصورة المرأة ؟

٤. هل كشفت لغة القاصّات عيّنة الدّراسة وتقنياتهنّ الأسلوبيّة عن بعد جندريّ؟

ولأنّ الباحثة تعتقد أنّ خير طريقة للتحليل تعتمد الشمولية في الرؤيا لا الاقتصارية الأحادية اتّجهت لمنهج " تضافر المعارف"، لأجيب عن أسئلة الدّراسة.

أمّا مدوّنة البحث التي ستكون مجالاً للدّراسة فتتمثّل في مجموعات قصصيّة مختارة لكاتبات أردنيّات من مرحلة الثّمانينات وما بعدها، وهنّ: جميلة عمايرة وسامية العطعوط و جواهر الرفايعة وبسمة النّمريّ وبسمة النسور وحزامة حبايب.

وقد جاءت الرسّالة في تمهيد و ثلاثة فصول:

تناول **التمهيد** قضية تهميش المرأة عبر التّاريخ، والتّعامل معها على أساس أنّها إنسان درجة ثانية وتأطيرها في صورة نمطيّة حرمتها فرصتها في الإبداع.

وناقش الفصل الأوّل احتكار الرّجل الكتابة زمناً طويلاً، فحوّل اللغة بذلك للغة ذكوريّة، ثمّ تناول الآراء المختلفة التي ظهرت حول **مصطلح** "الأدب النسويّ" نتيجة اقتحام المرأة جدار اللغة الذي حصّنه الرّجل أزماناً.

وتناول **الفصل الثّاني** تطوّر فنّ القصّة القصيرة في الأردنّ، والإسهام القصصي للقاصّات الأردنيّات، ثمّ الدّراسة التّطبيقيّة التي عمدت فيها الباحثة إلى نصوص قصصيّة قصيرة لقاصّات

أردنيّات، أنتجت في مرحلة الثّمانينات وما بعدها من القرن الماضي لتحليل صورة الرّجل وصورة المرأة فيها. وسيُعمد إلى اختيار أقدر النّماذج على الإجابة عن تساؤلات الدّراسة. (تحليل الخطاب الجندريّ)

وتناول **الفصل الثّالث** أبرز الأدوات والأساليب الفنيّة للقاصّات في المجموعات القصصيّة عيّنة الدّراسة، وناقش دور اللغة والتقنيات الأسلوبيّة في الكشف عن البعد الجندريّ في القصص.

تمهيد:

تظهر المرأة وكأنَّما هي (كائن طبيعيّ) مطلق الدّلالة، وتامّ الوجود من حيث الأصل، ولكنَّها تحوّلت بفعل الحضارة والتّاريخ إلى (كائن ثقافيّ) جرى استلابها وبُخس حقوقها لتكون ذات دلالة محدّدة ونمطيّة ليست جوهراً وليسَ ذاتاً، وإنما هي مجموعة صفات[١].

و يختلط على كثير من النّاس الأسباب التي من أجلها يضع المجتمع المرأة في مرتبة أقلّ من الرَّجل، ويفرض عليها قيوداً لا يفرضها على الرَّجل، ويُحدِّد لها دوراً معيّناً في الحياة، يرتكز أساساً على الخدمة في البيت، ورعاية الأطفال. وقليل جداً من النّاس من يُدرك الأسباب الحقيقيّة وراء تلك الفروق الضخمة التي يضعها المجتمع بين المرأة والرَّجل، ويدّعي أنَّ الطبّيعة هي التي وضعتها ويتجاهل أنَّ تلك الفروق من صُنع المجتمع[٢].وتؤكّد ذلك " ماري أوكسلي" إذ تشير إلى أنّ " دونية المرأة ليست أمراً طبيعيّاً، وإنّما وضع مفروضٌ عليها ثقافيّاً." (النّسويّة وما بعد النّسويّة)ص٣١

لقد تعرّضت المرأة للكبت على مرّ العقود، وفي مختلف الحضارات والثّقافات، وإنَّ قراءة التّاريخ، ودراسة التطوّرات الاقتصاديّة والاجتماعيّة للمجتمعات توصل الباحث إلى أنّه على الرّغم من اختلاف المناطق والأزمان وأساليب الإنتاج، نجد بين معظم الحضارات خيطاً جامعاً يقوم على اعتبار جنس الذّكر هو الجنس المتميِّز، و السيّد المسيطر، وعلى تبعيّة جنس الأنثى للرَّجل وخضوعها له. وقد حُدِّدت لها مُسبقاً الصّفات المرغوبة اجتماعيًّا، والتي يجب أن تتحلّى بها[٣].

وعالمياً، قُدّمت المرأة بصورة سلبيّة في "الأساطير"، فقد أُطلِق عليها صفة الشرّ والسحر والشعوذة[٤].

---

(١) الغذامي، عبد الله محمد، المرأة واللغة، ص ١٦.

(٢) السعداوي، نوال، دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، ص ٥٠.

(٣) السيوف، نبيلة فايز، قضايا المرأة بين الصمت والكلام في الرواية النسوية العربيّة، ص ١٠.

(٤) السابق، ص ١١.

وفي التّاريخ تكاد تكون غير موجودة وغير مسموعة، حتّى أنَّ بعض الفلاسفة كان لهم موقف عدائيّ من المرأة، ومنهم "أرسطو" الذي عاش ما بين (٣٢٢ – ٣٨٤) قبل الميلاد، كانت نظرته دونية للمرأة إذ يرى النّساء أقل منزلة من الرجال، وهذا سببه بيولوجيّ، وأنّ النساء يمكن اعتبارهنَّ عاهة ، وهُنّ والأطفال لم يكتمل نموهم العقليّ، لذلك يجب على الرّجال أن تحكم النّساء والأطفال، وأن يكونوا مسؤولين عنهم. ويعقد مقارنة بين النّساء والرِّجال ويرى النساء أكثر حسداً وافتراءً وأكثر ميلاً إلى الكذب من الرِّجال[١].أمّا "أفلاطون" وهو سيّد الفلسفة الإغريقيّة فقد قضى حياته آسفاً لأنّه ابن المرأة، وكان يصرّح بازدرائه أمّه لأنّها أنثى[٢].

وقد رسم المجتمع الذّكوريّ صورة نمطيّة للمرأة، وتعامل معها من خلالها:

ففي الإعلام مثلاً تظهر المرأة بصورتها النمطيّة ــ (محتوى الصورة النمطية للرجل: الكفاءة، العقلانيّة، توكيد الذات، بينما الصورة النمطية للمرأة: الدفء العاطفيّ، التعبيريّة، الترابط الحميم) ــ والدراسات الحديثة تفيد بأنَّ النساء أو الإشارة إليهنّ في وسائل الإعلام أقل من الرجال، ونلاحظ أنَّ المواضيع المهمّة يغطيها الرجال مثلاً في برامج التلفزيون بينما تغطي النساء البرامج الأقل أهمية[٣].

وتشير دراسة حول الإعلانات التجاريّة التلفازيّة في تعديل الصورة الذهنيّة للمرأة الأردنيّة إلى أنّ الإعلانات تعكس صورة المرأة النمطيّة وتعمل على ترسيخ هذه الصورة، فهي إمّا عارضة أزياء أو سكرتيرة أو طالبة أو خبيرة أغذية. أمَّا الأدوار التي ظهرت بها فكانت زوجة، أمّ، صديقة ربّة بيت، حبيبة. أمّا سماتها فكانت جميلة، أنيقة، مثيرة، جذّابة، سطحيّة ساذجة، تابعة. وكان الذكر أكثر ميلاً إلى إدراك المرأة بصورتها النمطية[٤].

وترسخت صورة المرأة النمطيّة من خلال المؤسسات الثقافيّة الأخرى، والمؤسسات الاجتماعيّة والمدرسة، فالمدرسة تسْهم في تنشئة الأفراد وفي تعليمهم القيم الاجتماعية السائدة،

---

(١) السيوف، نبيلة فايز، قضايا المرأة بين الصمت والكلام في الرواية النسوية العربّية، ص ١١.

(٢) زيادة، مي، كلمات وإشارات، ص ٤٤.

(٣) السيوف، نبيلة فايز، قضايا المرأة بين الصمت والكلام في الرواية النسوية العربيّة، ص ١٢.

(٤) المصري، تغريد، أثر الإعلانات التجارية التلفازية في تعديل الصورة الذهنية للمرأة الأردنية، رسالة ماجستير.

وتُسهم في تحديد الدور الاجتماعيّ للفرد من خلال النماذج التي تقدّمها سواء مضمون المناهج والكتب المدرسيّة أو أسلوب التعليم أو من خلال النشاطات والألعاب، حيث تظهر السّمات الاجتماعيّة التي تليق بالذكور كالاستقلال والميل للمنافسة والطموح والميل للمخاطرة والشجاعة والقوة الجسميّة والزعامة والسيطرة بينما تظهر سمات الإناث كالاتكاليّة والافتقار إلى المبادرة والضّعف والرّقة والوقار[(١)].

ويؤكدّ "موسى شيتوي" هذه الحقيقة في دراسته للأدوار الجندريّة في الكتب المدرسيّة للمرحلة الأساسيّة في الأردن، إذ تأتي الصّورة النمطيّة للذكور والإناث لتعزّز الفصل الواضح للأدوار الجندريّة على أساس النظرة الأبويّة التقليديّة التي كانت سائدة في المجتمع الأردنيّ، واستمراراً للفصل بين الجنسين على أساس تقليديّ، فإنَّ أغلبية الأدوار التي تُعطى للأنثى في المجال العام تغذي النظرة التقليديّة لها، فهي مُدرّسة وممّرضة وسكرتيرة وغيرها من المهن التقليديّة[(٢)].

وفي هذا المجال يقول النّاقد "نزيه أبو نضال":

"تبدأ عملية البرمجة المنظمة للفتاة منذ نعومة أظفارها والقالب الصينيّ جاهز حتى لا تخرج الفتاة عن حدود مقاسه، فهناك تقسيم صارم للعمل في إطار الأسرة، فالكنس والطبخ والجلي وصنع القهوة من مهمات البنت، أمَّا الولد فإنّه يكون في هذه الأثناء يلعب مع أقرانه في الخارج، وإذا ما أرادت أخته مشاركته يصفها المحيط العائليّ والاجتماعيّ بالتعبير الشائع **(حسن صبي)**، وإذا كانت كبيرة واقتربت من أعمال الرّجال أو مارست بعض سلوكياتهم فسيُقال عنها على الفور **(امرأة مسترجلة)**. كما تخضع البنت منذ الصِّغر لرقابة مسلكيّة وأخلاقيّة صارمة، فصوتها يجب أن يكون خافتاً وضحكتها منخفضة، وحركتها هادئة، ومشيتها متّزنة، ونظرتها مُنكّسة، ولباسها محتشماً"[(٣)].

لقد تعرّضت مسيرة المرأة عبر التاريخ للكثير من الصّعوبات، ولم تكن المرأة العربيّة بأوفر حظّاً من غيرها، إذ إنّها بقيت في الكثير من فترات حياتها تدور في فلك الرجل وتتبع له.

---

(١) حدّاد، ياسمين، الصور النمطية للجنسيين: مضامينها وأبعادها، مجلة دراسات، ع١٥، ص ٧ – ٤٥.

(٢) شتيوي، موسى، الأدوار الجندرية في الكتب المدرسيّة للمرحلة الأساسيّة في الأردن، ص ٥٦.

(٣) أبو نضال، نزيه، الشرط الاجتماعي وقصور الوعي في الرواية النسوية العربيّة، في خصوصية الإبداع النسوي، ص ٢١٥.

وشكّل مجيء الإسلام تحوّلاً جذرياً في حياة المرأة العربيّة، خاصّة من خلال مواجهته الصّريحة للرّق والعبوديّة، ودفاعه عن الحريّة والمساواة في الإنسانية بين المرأة والرَّجل[١].

قال تعالى: "يأَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُواْ رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا"[٢].

وساوى الإسلام في الجزاء الدنيويّ والآخرويّ: " مَنْ عَمِلَ صَالِحاً مِّن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَى وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَنُحْيِيَنَّهُ حَيَاةً طَيِّبَةً"[٣].

كما ساوى بين الرَّجل والمرأة بالخلق: " يأَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَى"[٤]

"هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ"[٥].

فالدين ساوى الرّجل بالمرأة، أمّا الثقافة بوصفها صناعة بشريّة (ذكوريّة) فتبخس المرأة حقّها ذاك، وتُحيلها إلى كائن ثقافيّ مُستَلبَ، "وهذا ما يجعل تاريخ المرأة استشهاداً طويلاً أليماً " كما تقول "مي زيادة. [٦]

فالمرأة عانت عبر التّاريخ الإنسانيّ عامّة من التّهميش، والتّعامل معها على أنّها فرد درجة ثانية في المجتمع، وأنّها الأقلّ ذكاء وقدرة من الرّجل، وبالتّالي هي التّابعة وهو القائد. ورسم لها الرّجل صورة نمطيّة يجب أن تكون داخل إطارها حتّى يراها أنثى، ممّا جعلها لا ترى نفسها إلا من خلال هذه الصّورة، بل تُمعن في أحيان كثيرة في ترسيخها. ومن المؤكّد أنّنا سنجد في التّاريخ ما يخالف هذه الصّورة النّمطيّة للمرأة إلا أنّ النّساء اللاتي ترفعنَ عن هذه الصّورة يمكن اعتبارهنّ حالات خاصّة. لذلك بقي الرّجل في صورته العامة حتّى اليوم يُخضع المرأة لهذه الثّقافة، ويتعامل معها من خلالها.

---

(١) السيوف، نبيلة فايز، السابق، ص ١١.

(٢) سورة (النساء)، آية (١).

(٣) سورة (النحل)، آية (٩٧)

(٤) سورة (الحجرات)، آية (١٣)

(٥) سورة (البقرة)، آية (١٨٧)

(٦) زيادة، مي، كلمات وإشارات، ص٤٣.

الفصل الأوّل

ولوج المرأة عالم الكتابة، ومصطلح الأدب النّسويّ

عندما أُقصيت المرأة عن كثير من الأدوار التي خصّصت للرّجل، أقصيت كذلك عن الكتابة فظلّت صورتها " تختبئ تحت تراكمات اللّغة والثقافة على أنَّها كائن مسجون داخل اللغة، فهي مفردة في المعجم الدلاليّ ومجاز بلاغيّ، وهي موضوعٌ وأداة أو رمز أدبيّ يتساوى مع رموز أخرى تشيع في لغة الرجل، والمرأة في ذلك مثلها مثل النّاقة والفرس والغزال أو المطيّة الجميلة، هي غزال في الطّلة والحديث عنها غزَل، وما بين الغزل والغزال تأتي المرأة بوصفها دالاً رمزياً ومفردة في معجم لغويّ ثريّ تعامل معه الرّجل وتلبست به اللغة والثقافة(١).

وعندما يحتكر الرّجل **القلم** لنفسه، بصفته **عضواً ذكورياً** خاصّاً، بإجماع الثقافات العالميّة الذكوريّة يصبح بذلك كلٌّ من التاريخ والثقافة واللغة والأدب صناعة ذكوريّة.

في ظل هذه اللغة الذكوريّة، كيف للمرأة أن تقترب من عالم الكتابة؟ وهو عالم رجوليّ جرى تخويفها منه، كما تمثّل في قول "خير الدين نعمان بن أبي الثناء: "أمَّا تعليم النساء القراءة والكتابة فأعوذُ بالله، إذ لا أرى شيئاً أضرّ منه بهنّ، فإنهنّ لمّا كُنّ مجبولات على الغدر كان حصولهنّ على هذا الملكة أعظم وسائل الشرّ والفساد، وأمّا الكتابة فأوّل ما تقدر المرأة على تأليف الكلام بها، فإنّه يكون رسالة إلى زيد ورقعة إلى عمر، فاللبيب من الرِّجال مّن ترك زوجته في حالة من الجهل والعمى فهو أصلح وأنفع"(٢).

وتتساءَل "**فرجينيا وولف**" – الناقدة والكاتبة والرّوائية البريطانيّة – ماذا كان يمكن أن يحدث لو كان لشكسبير (١٥٦٤ – ١٦١٦) أختاً موهوبة اسمها "جوديت"؟ الذي حدث هو أنّ " **شكسبير**" تمكنّ من الوصول إلى المسرح، وكان يتقن اللغات والمنطق وأصبح ممثلاً ناجحاً، إذ مارس فنّه على خشبة المسرح، وتسنىّ له مقابلة الملكة، وذاع صيته وأصبح من المشاهير. بينما أخته "**جوديت**"

---

(١) الغذامي، عبد لله محمد، المرأة واللغة، ص ١٧٨.

(٢) الغذامي، عبد الله، المرأة واللغة، ص ١١١، بالأصل ورد ذلك في إشارة لدى سميرة المانع: الثنائية اللندنية، ص ٤٠، د. ت، لندن، ١٩٧٩م.

التي تتمتعّ بموهبته نفسها ولديها أيضاً حبٌّ للمغامرة ولرؤية العالم، لم ترسَل إلى المدرسة، ولم يكن لديها فرصة لتتعلّم النّحو والمنطق، وعندما تريد أن تقرأ أيّ كتاب يدخل أحد والديها ويُلقـي عليهـا أوامر مختلفة: إمَّا رتق الجوارب أو غسيل الصّحون، وإذا أرادت الكتابة فتكون بشكل سريّ وفـي العلية. وفي سنّ المراهقة يوافق والدها على زواجها من تاجر الصّوف الذي تقدّم لخطبتها، فما كان منها إلاّ أن جمعت حاجياتها وهربت إلى لندن.

وهناك توجّهت رأساً إلى المسرح إذ كانّ لديها شغف التمثيل، إلا أنّها قوبلت بالسّخرية وقام "نيك جرين" مدير الممثّلين باغتصابها فوجدت نفسها حاملاً، وهكذا أُغلقت الأبواب أمامهـا، فقتلـت نفسها ذات ليلة شتاء عند مفترق طرق. النتيجة في رأي وولف: " لقد كان من المستحيل تماماً لأيّـة امرأة أن تكتب مسرحيات شكسبير إذ يجب أن يتوفّر للمرأة مال وحجرة خاصّة بها لو كانّ لهـا أن تكتب الرواية"(١).

ويقول "**ديل سبندر**" صنعتِ النساء تاريخًا بقدر ما صنع الرّجال، لكنَّ تاريخهنّ لم يُسبر ولم يُنقل، وربما كتبت النساء بقدر ما كتب الرّجال، لكن لم يتمّ الاحتفاظ بكتابتهنّ، وقد خلقت النّساء دون شكّ من المعاني بقدر ما خَلَقَ الرِّجال، لكن هذه المعاني لم يكتب لها الحياة، حين ناقضت المعـاني النسائيّة المعاني الذكوريّة، لم يتمّ الاحتفاظ بها، وبينما ورثنا المعاني المتراكمة للتجربة الذكوريّة فإنّ معاني جدّاتنا غالباً ما اختفت عن وجه الأرض"(٢).

وعندما أرادت المرأة أن تتحوّل من مجَرّد (موضوع) لغويّ إلى ذات (فاعلـة) بعـد هـذا التاريخ الخانق لها، لم تستطع أن تواجه المجتمع بحقيقة كونها أنثى، لذلك كتب كثير من الكاتبات في بداية المطاف بأسماء مذكّرة مستعارة– مثل: (إليزابيث غاسكل، جورج صاند، جورج إليـوت)(٣)– تخفي خلفها أدباً بيد أنثى، ومنهنّ من جعلنَ بطلات قصصهنّ في صورة المرأة المجنونة، لتبوح بما لا تجرؤ الكاتبة نفسها على البوح به في ظلّ مجتمع أبويّ.

---

(١) السيوف، نبيلة فايز، سابق، ص ١٥ نقلاً عن
Woolf, Virginia 1929. A Room of one's own (Harmonds worth, penguin 1945).
(٢) السابق، ص ١٧ نقلاً عن:
Spender, pales 1980, man made hanguge, Pandora press, London.
(٣) انظر: سلدن، رامان، النظرة الأدبية المعاصرة، ص ١٩٧.

وعندما كتبت المرأة باسمها، كثيراً ما هُمِّشت كتاباتها، بدعوى محدوديّة خبرتها وخيالها ويردّد النقاد آراء سلبيّة بأنّ الكاتبات قد فشلن في معالجة الاهتمامات الاجتماعيّة والسياسية لبلداتهنّ"[١].

كذلك لم تحظ كتابات النساء بأهمية أكبر في الغرب، فالتاريخ الأدبيّ للرواية الإنجليزية مثلاً لم يعترف في رأي "جورج غروس" إلا بأربع أو خمس كاتبات هُنّ: جين أوستن وبرونتي وجورج إليوت وفرجينيا ولف، وما عداهُن تمّ استبعادهنّ من كُتب المختارات، وأُهمِلَ ذكرهُنّ في تاريخ الأدب، ولم يُشَر لأعمالهنّ في البحوث النظريّة أو سلاسل الإصدارات التي تعتمد انتقاء النصوص. وينتج عن هذا إهمال الإشارة إلى علاقة هذه الأعمال بالحياة العامة وفي جوانبها الاقتصاديّة والاجتماعيّة المتّصلة بالمرأة. وقد حال تحكّم النقّاد باللغة النقديّة دون احتلال الرواية النّسويّة موقعها في السّياق الثقافيّ بما فيه من بُعد معرفيّ وآخر جماليّ"[٢].

وعندما تُقرأ الكتابة النّسائيّة، كثيراً ما تكون قراءتها قراءة ذكوريّة، بمعنى أن تكون كتابة الكاتبة متوافقة مع الصّورة الذهنيّة التي رسمها الناقد الرّجل لها، وإلا تكون "**مسترجلة**" تكتب ضدّ أنوثتها.

وبعد هذه القيود الاجتماعيّة والثقافيّة التي حاصرت المرأة، وقتلت إبداعها زمناً طويلاً، نتفهّم حاجتها الملحّة لرفض هذا الواقع والثورة عليه في سبيل مستقبل يعترف بها إنسانةً ومُبدعةً.

وفي ذلك تقول " **مي زيادة**":

"أيّها الرّجل لقد أذللتني فكنتَ ذليلاً، حرّرني لتكون حراً، حرّرني لتحرّر الإنسانيّة"[٣].

وكتبت المرأة أخيراً، ودخلت إلى لغة الآخر واقتحمتها، ورأت أسرارها، وفكّت شفراتها فتكلّمت عن مأساتها الحضاريّة، وأعلنت إدانتها للثقافة والحضارة. فبعد أن كانت غير قادرة على الإفصاح عن مكنونات عالمها الداخليّ، نجدها أكثر جرأة وقابلية لفتح جسور كثيرة نحو عوالم

---

(١) شعبان، بثينة، مئة عام من الرواية النسائيّة العربيّة(١٨٩٩-١٩٩٩)، ص ٢٣.

(٢) خليل، إبراهيم،١٩٩٧، العلاقات بالذات: الذات الأنثوية في ثلاثة نماذج من السرد النسوي، في خصوصية الإبداع النسوي، ص ١٢٢.

(٣) زيادة، مي، كلمات وإشارات، ص٥٣.

المكاشفة، والحوار الجريء مع الذات ومع الآخر... لقد خرجت المرأة من محارتها، لتتنفس هواءات جديدة، وتبدع كلمة...

وبدأ الحضور النّسائيّ في الثقافة يتّسع ويكبر، وبدأت المرأة تلج عالم الثقافة والمغامرة كتابة في كلّ الأجناس الأدبيّة. بل أثرتها بإبداعاتها وكتاباتها.

فظهر على مستوى القاموس الإبداعيّ والنّقد الأدبيّ، مصطلح جديد هو: "أدب المرأة" / "الأدب النسائيّ" / "الأدب النّسويّ"/" الأدب المؤنّث ".

وقد صاحب صدور هذا المصطلح جدل بين النّقاد والأدباء حول مضمون هذه التّسمية، التي تتضمّن إشكاليّة تصنيف الأدب على أساس الاختلاف الجنسيّ، الأمر الذي وسم مواقف الذين ولجوا دائرة طرح هذه الإشكالية، وسمها، بالتذبذب بين قبول هذا المصطلح ورفضه.

وفي علاجنا لهذه القضية لا بدّ من طرح مجموعة من التّساؤلات:

١. هل يوجد حقّا أدب نسائيّ ؟ وبالتالي يفترض أن يكون هناك أدب رجاليّ بالمقابل؟ وما هي خصائصه وصفاته ومميزاته التي تدل عليه؟

٢. هل يكفي أن تكتب المرأة موضوعاً أدبيًا حتى نصنّفه بأنه أدب نسائيّ؟ أو تصنيفها ككاتبة أو أديبة نسويّة؟ إذن ماذا سيكون موقفنا من الدّراسات الاجتماعيّة والتاريخيّة والطبيّة والفلسفيّة والفنيّة وكلّ ما يمت للعلوم الأخرى التي لا تتّصل بالأدب بصلة، وتكتب فيها المرأة بحكم اختصاصها وموهبتها ومهنتها؟ وهل نصنّفها تحت الكتابات العلميّة التاريخيّة الفلسفيّة الفنيّة النسائيّة أيضًا ؟ أم أنّ لها تصنيفات أخرى لا نعرفها ؟ وهل إذا بدأنا على هذا المنوال ستصل الحال بنا إلى طبّ وسياسة وفلاحة وهندسة وفنون نسائيّة ؟!

٣. وهل يكفي أن يطرح الأدب شؤون المرأة وقضايها(على تنوعها)حتى نصفه بأنّه أدب نسويّ؟ وبذلك فكلّ من كتب في ذاك المجال يندرج تحت المصطلح سواء أكان كاتباً رجلاً أو كاتبة امرأة.

وفي محاولتنا الوصول إلى إجابات ناجعة للأسئلة السّابقة، ارتأينا تقسيم وجهات النظر حول المصطلح إلى فئتين:

١. الفئة الرّافضة لهذا المصطلح، ووجهة نظرها فيه.

٢. الفئة التي تقبّلته بشكل جزئيّ أو كليّ ، ووجهة نظرها في ذلك.

أولاً: الفئة الرّافضة لمصطلح" الأدب النّسويّ":

أخذ هذا المصطلح (الأدب النسويّ) يشقّ طريقه ويثبت وجوده في العالم العربيّ، على الرّغم من كلّ العوائق الاجتماعيّة والدينيّة، والهجوم عليه وتشويه صورته، وما تزال دلالته غير ثابتة أو غير متّفق عليها لدى الدّارسين، فهناك من يرى أنّ الأدب النّسويّ هو ما تكتب المرأة أيّاً كان موضوعه، وهناك من يرى أنّ الأدب النسويّ هو كلّ ما كُتب دفاعاً عن حقوق المرأة وحريتها أيّاً كان الكاتب.

وبدأ مصطلح الكتابة النّسويّة يظهر على السّطح على الرّغم ممّا قابله من اضطراب ونفور، وتقول "**نازك الأعرجي**" إنّ الاعتراضات على هذا المصطلح تصدر عن اتجاهات مختلفة أشدّ الاختلاف :

١. فئة تعارضه؛ لأنّه يتنافى مع المرتبة الدّونية المطلوب الحفاظ على المرأة ضمن إطارها.
٢. فئة تعارضه؛ لأنّهم لا يحبذون تمييز إنتاج المرأة في أيّ مجال، ويبررون ذلك بأنّ إطار المساواة صار يجمع بين الرجال والنّساء في كلّ شيء.
٣. يعارضه عددٌ من المثقفين رغبة منهم في الحفاظ على هذا الأدب ضمن حركة الإنتاج الثقافيّ العامة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى هناك رغبة داخلية في نفوس هؤلاء المثقفين في الإبقاء على السلوك بعيداً عن الجدل الذي يمكن أن يثيره الحديث عن خصائص النتاج الذهنيّ للمرأة، وهذا قد يؤدي إلى البحث عن دور المرأة ووظيفتها وقيمة عملها داخل وخارج المنزل.
٤. وتعارضه بعض الأديبات العربيات اللواتي يفضّلن الحديث عن أدب إنسانيّ تقرّباً لنادي الأدب الرجوليّ، وخشية من فقدان حماية الرجل إن هُنّ تميّزن تحت تسمية ذات صلة بجنسهنّ النّسوي[١].

---

(١) الأعرجيّ، نازك، صوت الأنثى، ص٥ ـــ ٦٣.

لكنّ عدداً من النّقّاد والأدباء نظر إلى المصطلح على أنّه يربط الأدب بجنس الكاتب، وهذا ما يجعله مرفوضاً عندهم، على الرّغم من اعترافهم بوجود عناصر تميّز أدب الرّجل عن أدب المرأة:

تنكر النّاقدة "**خالدة سعيد**" تسمية "**الأدب النّسويّ**" **على أساس جنسيّ**، لأنَّه لا يمكن أن يكون مقياساً للتمييز بين ما يبدعه الرَّجل والمرأة، ذلك أنَّ القول بكتابة إبداعيّة نسائيّة تمتلك هويتها وملامحها الخاصّة يفضي إلى واحد من حكمَيْن:

- إمّا كتابة ذكوريّة تمتلك مثل هذه الهويّة وهذه الخصوصيّة وهو ما يردّها بدورها إلى الفئويّة الجنسيّة فلا تعود صالحة كمقياس ومركز.
- وإمّا كتابة بلا خصوصيّة ذكوريّة، أي كتابة بالإطلاق، كتابة خارج الفئويّة، ممَّا يسقط الجنس كمعيار صالح للتمييز إلى ذكوري ونسائيّ"[١].

كما ترى " **خالدة السعيد** " أنّ مصطلح الأدب النسويّ أو الأدب النسائيّ مصطلح شديد العمومية والغموض، ولا يتّفق اثنان على مضمونه، و تطرح عدة تساؤلات حول مفهوم طرح هذا المصطلح فتقول: "ما الذي يسمح بإلحاق الصّفة الفئويّة بإبداع النّساء ؟ أهي قلّة ما أنتجته النساء نسبيًّا؟ أم هو التّخصص بموضوع المرأة ؟ أم هو التميّز بأسلوب و تقنيات خاصة بها ". و تعتقد أنّ تغليب الهُوية الجنسيّة (رجوليّة أو نسائيّة) على العمل الإبداعيّ هو تغييب للإنسانيّ العام والثقافيّ من جهة، وللتجربة الشخصيّة و الوعي بها من جهة ثانية، و للخصوصيّة الفنيّة و المستوى الفنيّ من جهة ثالثة[٢].

و"**نعيم اليافي**" يرى أنّ الأدب هو أدب الإنسان الواحد لا أدب الجنس المغاير، **والأدب لا علاقة له بالجنس** لأنّه إبداع الإنسان بغضّ النظر عن نوعه. ولا يعني ذلك عدم وجود بعض العناصر التي تميِّز أدب المرأة عن أدب الرجل، ولكنّه تميّزٌ ضيِّق[٣].

---

(١) ابن جمعة، بوشوشة، الرواية النسّائيّة المغاربيّة، ص ٣٥ – ٣٦.

(٢) السعيد ، خالدة ،" المرأة / التحرر/الإبداع "، ص٧٠ .

(٣) اليافي، نعيم، ١٩٩٧، أسئلة الأدب النسائي وأجوبته، جريدة الأسبوع الأدبي، ع ٥٨٨، ص ٦.

وتقول "**رفقة دودين**": "إنَّ الأدب بجوهره لا يختلف سواء أكتبه رجل أم امــرأة، فالأعمــال الأدبية الإبداعيّة ترصد رؤية جمالية متعدّدة للمعنى، وليس بمعنى واحد، وهي في **أساســها غيــر معنية بجنس المبدع** بقدر ما هي معنية بالرؤية الجماليّة للنّص والمعنى. "(١)

ويرى " **شمس الدين موسى**" أنّ عبارة أدب نسائيّ بعيدة تماماً عن الموضــوعيّة العلميّــة؛ لأنّه لا يمكن أن يكون هناك تقسيم ميكانيكيّ للأدب طبقاً للتّقسيم البيولوجيّ بين الرّجل والمرأة(٢).
وتؤكّد القاصّة المغربيّة "**عائشة موقيظ**" ذلك إذ قالت:

"**لا أحبّ أن ننظر إلى الكتابة بعين جنسيّة** ... لا تؤرقني فكرة الكتابة النسائيّة والرّجاليّــة، ولن أقدّم دقيقة قصيرة من الوقت الذي تبقى لديّ، كلّ ما في الأمر أنّ بعض وسائل الإعلام خلقــت هذا النّوع من القنوات لكي تمتصّ طاقة الناقد من أجل إتعاب قوة نظــره، وتحويــل انتباهــه عــن المقياس الأزليّ الذي حُدِّد بشكل عفويّ وصادق وعلميّ تمامًا لقياس قيمة العمل الإبداعيّ"(٣).

كما ترفض القاصّة المغربيّة " **خناثة بنونة** " هذا التّصنيف إذ تقول:

"أعتبر هذا التصنيف "**رجاليًّا**"، من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريميّة الموجــودة فــي عالمنا العربيّ، وترسيخها وتدعيمها، حتى في مجال الإبداع. فيما يتعلّق بالمغرب، هنــاك بــدايات، ومواصلة، لا بأس بها، في الإنتاج الأدبيّ، ولو بشكل قليل في عالم المرأة، مع العلم أنّــي أرفــض بشكل مسبق، هذا التصنيف، على أساس أنّ الإنتاج يعطي نفسه، ويملك الحكم عليه فيما يقدّمه، **دون اعتبار للقلم سواء كان رجاليًا أو نسائيًا**"(٤).

وتتساءل "**سهير التلّ**" هل يجوز منهجيّاً استعمال معيار ما ينتمي إلى دائرة معرفيّة ما لحسم قضية في دائرة معرفيّة أخرى؟ بمعنى هل يجوز استعمال **المعيار البيولوجيّ** الذي ينتمي إلى دائرة البيولوجيا لحسم قضية تنتمي إلى دائرة الأدب؟(٥).

---

(١) دودين، رفقة، ٢٠٠٤، تدميرات السائد والمهيمن، بحث مقدّم لندوة السّرد النسوي الأردني،منظور جديد، ١٤/١٥ – ٦-٢٠٠٤، عمّان.

(٢) موسى، شمس الدين، تأمّلات في إبداعات الكاتبة العربيّة،ص١١.

(٣) حوار نشر مع القاصة عائشة موقيظ بجريدة مغربيّة، الاتحاد الاشتراكي ٦٤٧٩ ، ٧ أيّار ٢٠٠١، ص١٨.

(٤) شاوول، بول، علامات من الثقافة المغربية الحديثة، ص٥٣.

(٥) التل، سهير، ١٩٩٣، مقدمات حول مفهوم الأدب النسوي، مجلة أفكار، ع ١١٠، ص ٣٦.

كما تعارض مفهوم الخصوصيّة النّسويّة في الأدب النّسويّ، إذ ترى أنّه لو قبلنا مصطلح الأدب النّسويّ على أنّه يتناول قضايا المرأة، فإنّه لا يمكن الاكتفاء بما تكتبه النساء كجنس آخر، ولا يمكن لمثل هذا الأدب أن يصدر عن نساء فقط، بل سنواجه نصوصاً لرجال كُثر امتلكوا القدرة الواعية للتعبير بصدق وانتماء حقيقيّ عن حقّ المرأة في الحريّة وامتلاك ذاتها الإنسانيّة، وبذلك سيخرج المصطلح كليًّا من دائرة البيولوجيّ الشكلانيّة ليصب في دائرة مضمون الإبداع الجماليّ الفنيّ"[١].

ويجد "**نضال الصالح**" في هذا المصطلح قسمة إذ يقول: "القسمة الثنائية التي تقسم الأشياء إلى **وجهة نظر نسويّة وأخرى خاصّة بالرجال**، هي قسمة هشّة، غير كافية للوصول إلى درجة من درجات العمق ... فإنّ المشكلات والمواقف الأساسيّة في الحياة والفنّ تبقى مواقف إنسانيّة واحدة"[٢].

وكذا الناقدة "يُمنّى العيد" إذ ترفض التمييز بين الأدب كمفهوم عام والأدب النسائيّ كمفهوم خاص، لكنَّها ترى أنَّ أدب المرأة يتميّز بنوع من الخصوصيّة، لكنّها **ليست خصوصية طبيعية ثابتة**، بل هي ظاهرة تجد أساسها في الواقع الاجتماعيّ التاريخيّ الذي عاشته المرأة[٣].

فمصطلح الأدب النّسويّ كما يرى البعض يقدّم حكماً مسبقاً على العمل الأدبيّ الذي ينضوي تحته باعتبار جنس كاتبه، دون أن يقوم بأيّ شكل من الأشكال على تمحيص الكتابات النّسائيّة، وفي ذلك تبرّر" **لطيفة الزّيات**" رفضها للمصطلح إذ تقول:

" لأنَّ المصطلح يدلّ في العربيّة والآداب الأخرى على نقص في الإبداع، وانتقاص من الاهتمامات النّسائيّة المحدودة. "[٤].

---

(١) التل، سهير، ١٩٩٣، المصدر السّابق، ص ٣٩.

(٢) الصالح، نضال، ٢٠٠٤، سمحية خريس روائية، بحث مقدّم إلى ندوة السَّرد النسّويّ في (١٥/١٤) – ٦ – ٢٠٠٤م.

(٣) العيد، يمنى، ١٩٧٥، مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، بيروت، مجلة الطريق، السنة ٣٣، العدد ٤، ص ٦٦.

(٤) انظر: شعبان، بثينة، مئة عام من الرواية النسائيّة العربيّة، فصل" تهميش الكتابات النّسائيّة".

إلا أنّها أقرّت بالاختلاف في الكتابة بين الرّجل والمرأة إذ تقول بعد صدور مجموعتها: "الشيخوخة وقصص أخرى" سنة ١٩٨٦:

" أدركت أنّ رجلاً ما، لا يستطيع أن يكتب مثل هذا الكتاب، وأصبحت على استعداد للإقرار بأنّي أكتب أدبًا يختلف عن ذلك الذي يكتبه الرجل، ويتشابه معه في ذات الحين من حيث أنّه يندرج في التّراث الأدبيّ، يغنيه ويثريه"(١).

فلطيفة الزيّات بعد أن أعلنت رفضها لما يسمّى كتابة نسائية لفترة الستينات، و بمرور الزمن، صرّحت أنّ الإقرار بالمساواة بين الرجل والمرأة، يتضمن إقراراً بالاختلاف وأنّ الاختلاف لايعني بالضرورة تفضيلًا لجانب على آخر.

ويرى أنصار رفض المصطلح أنّ تقسيم الأدب إلى أدب نسائيّ وأدب ذكوريّ مجرد عملية وضع حدود وهمية لا تصلح أن تكون في محراب الإبداع أبدًا، إذ يقول الناقد والشاعر المغربيّ "**أحمد الدمناتي**":

"إنّ الأدب في عمقه تساؤلات وجوديّة وحياتيّة تنفتح على ممكنات القول والإبداع الناعس في تلافيف الجسد والذات وتضاريس العالم والكون، وعملية التصنيف (أدب نسائيّ / أدب رجاليّ) أظنّها مجرد عملية وضع حدود وهمية أو متاريس غير مجدية، لا تصلح أن تكون في محراب الإبداع أبدًا باعتباره فضاء كتابيًا غنيًا ومفعمًا بالصّفاء والنّقاء والبهاء والتصالح مع الذات، أيضًا... هناك مايمكن أن نسميه موجة "الكتابة النّسائية" خصوصًا إذا ما قورنت بالعقدين الماضيين. وهذه انعطافة نوعية صحيّة في المشهد الإبداعيّ العربيّ، الذي ظلّت تحكمه نزعة ذكوريّة واحتكار شبه مطلق لفعل الكتابة من طرف الرجل، كخيار حياتي وإنسانيّ، وبالتالي الكتابة الإبداعيّة ليست بحاجة لمثل هذه التّصنيفات لأنّها متعالية دومًا عن ذلك"[٢].

كما يشكّل هذا المصطلح حالة من العزلة عند "**هند أبو الشّعر**" فهي "لا تعرف الخيط الفاصل بين ما تكتبه المرأة ويكتبه الرَّجل"؛ فرغم خصوصية تجربة المرأة فهي لا تعتقد أنّه بالإمكان أن تعزل المرأة نفسها بعيداً عن مجتمعها، وتكتب بلغة خاصّة للنسّاء فقط أو أن تكتب عن خصوصيتها

---

(١) طحطح، فاطمة، مفهوم الكتابة النسائية (بين التبني والرفض)؛ بحث منشور ضمن كتاب أفروديت؛ دار وليلي للطباعة والنشر؛ ٢٠٠٤؛ ط١؛ ص٥٦.

(٢) حوار أجري مع "أحمد الدمناتي" منشور ضمن كتاب أفروديت؛ دار وليلي للطباعة والنشر ط١؛ ٢٠٠٤؛ ص ٨١.

كأنثى فقط، وتجد في مفهوم أدب المرأة وأدب الرّجل حالة من التّصنيف، أو تمثيل حالة من العزلة، وهو أمر ترفضه تماماً"[١].

وذهب الأمر ببعض رافضي المصطلح إلى اعتباره تصنيفاً لأدب المرأة يحقّر من مكانته؛ فالشّاعرة المغربيّة "مليكة العاصمي" و على الرغم من كونها تعترف بوجود سمات خاصة تميّز هذا النوع من الأدب بصفته أدب فئة من المجتمع، فإنّها لا تريد أن يقسم الأدب إلى أدبين، إذ تقول: "من الأكيد أنّ أدب المرأة يحمل سمات خاصة، كما أنّ أدب كلّ مجتمع، وكلّ فئة وكلّ طبقة، يحمل سمات خاصة لكنني لا أميل إلى تقسيم الأدب، كما يقسم العالم ذلك التقسيم النخبوي السّائد، الذي يجعل أدب الغرب أرقى أنواع الأدب، وسيجعل أدب المرأة بالتالي في آخر السلم التراتبي النخبوي"[٢].

ووصل الأمر عند بعض رافضي المصطلح إلى السّخرية منه، كما نجد عند القاصّة السّوريّة "**غادة السَّمان**":

"أؤمن بطاقات المرأة المبدعة، ولذا لا أؤمن بالأدب النسائيّ، أؤمن بأنَّ المرأة الموهوبة قادرة على العطاء المبدع، أمَّا تسمية "الأدب النسائي" فتضحكني وتذكرني بسؤال الناس باستمرار: "بنت أو ولد؟" وحزنهم لولادة البنت وفرحهم بالولد، وها هي الأفكار العتيقة البالية تنسحب على رؤية النقاد للأدب. "[٣].

وتقول: "ماذا يكون شعورك إذا فتحتَ ذات يوم إحدى المجلات ووجدت فيها تحقيقاً بالعنوان التالي: "الزراعة النسائيّة العربيّة"، وأسباب ازدهارها أو ركودها أو تخلفها عن مكافحة "دورة القطن" مثلاً"[٤]!

لتقول: **(الإبداع ليس مؤنثاً ولا مذكراً)** بالتالي فإنَّ تصنيف الكُتّاب والكاتبات يجب ألا يخضع لتمييز جسديّ وإنّما لتمييز فكري"[٥].

---

(١) الرأي، مقابلة مع هند أبي الشعر، ١١/تموز /٢٠٠٣م ،ع ١١٩٨٥.

(٢) رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة: سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف، ص ٨٢.

(٣) السَّمان، غادة، القبيلة تستجوب القتيلة، ص ٢١٠ – ٢١١.

(٤) السابق، ص ١٢١.

(٥) السابق، ص ١٥٣.

"أنا لا أنكر بأنّني أرغب في تحرّر المرأة، لكنني لا أسخّر فنّي وسيلة لذلك ... الأدب عندي غاية بحدّ ذاتها ... الفنّان ليس أداة بيد أحد حتى ولا بيد الثورة، إنّه ثورة قائمة بذاتها"(١).

وبالمجمل فقد أجمعت الآراء الرّافضة للمصطلح على خصوصيّة الأدب الذي تكتبه المرأة، ولكنّ المصطلح بحدّ ذاته فيه عَزل لأدب المرأة عن الأدب الإنسانيّ، وهذا العزل من شأنه أن يبقيه في مرتبة أدنى بالنّسبة لما يكتبه الرّجل، ويهمّشه، وهذا يخالف الفطرة السّليمة للأدب، فالأدب نتاج فنيّ بغضّ النّظر عن منتِجه. وأمّا الفارق بين أدب الرّجل وأدب المرأة فهو فارق في التّجربة، سيتلاشى مع تقدّم الزّمن، وطول خبرة المرأة في هذا المجال.

ثانياً: الفئة التي تقبّلته بشكل جزئيّ أو كليّ ، ووجهة نظرها في ذلك.

كان مصطلح "الأدب النّسوّي" وليد الغرب، على إثر الحركة النّسويّة التي انطلقت منه تنادي بحريّة المرأة ومساواتها مع الرّجل، ومن هنا بدأت النّسويّات الغربيّات مهمّة تأسيس المصطلح وتعريفه:

فتُعرِّف "**ماري أيجلتون**" مصطلح النسويّة "**Feminism**" بأنّه مصطلح يدلّ على الحركة النسويّة، والفكر النسويّ وإبداعاته ونظرياته، وعلى الأدب النسويّ، وترى إيجلتون أنَّ الإبداع النسائيّ إنّما هو فكر يعمد إلى دراسة تاريخ المرأة وإلى تأكيد اختلافها عن القوالب التقليديّة التي تُوضّع بها، وإلى إبراز صورتها، وإلى المطالبة بإعادة التفكير جذريّاً في جميع بنيان المجتمع السائد، وفي ضوء الشروط الاجتماعيّة والطبقيّة والثقافيّة والعرقيّة المتباينة(٢).

كما ترى أنَّ الأدب النّسائيّ هو ذلك الأدب الذي يسعى للكشف عن الجانب الذّاتيّ والخاص في المرأة بعيداً عن تلك الصّور التي رسمها لها الأدب لعصور طويلة خلت. أي أنَّ الأدب النّسائيّ هو أدب يعتّز بصدق من الطّابع الخاص لتجربة المرأة الأنثويّة في معزل عن المفاهيم التقليديّة، وهو الأدب الذي يُجسِّد خبرتها في الحياة(٣).

---

(١) السَّمان، غادة، المرجع السابق، ص ٢٠٤ – ٢٠٥.

(٢) السيوف، نبيلة فايز، قضايا المرأة بين الصمت والكلام في الرواية النسوية العربية، ص ٢٥، نقلاً عن:
Eaglton, Mary. 1995. Working with feminist criticism. Oxford. black weel. p. 33

(٣) السيوف، نبيلة فايز، السابق، ص٢٧ ، نقلاً عن:
Eaglton, Marg, 1993, Feminist Literary Theory, P 155

فمن الواضح أنّ انطلاق هذا المصطلح في الغرب كان ثورة على الصّورة التّقليديّة التي أسرَ الرّجل فيها المرأة.

وتُعرِّف "ألين موريس" الأدب النّسويّ بأنّه الأدب الذي يستطيع أن يكون من مظاهر الحركة النّسوية العالميّة التي عرفها القرن الماضي، وأدّت إلى ظهور أعمال أدبيّة جديدة اتخذت من حقوق المرأة ومطالبها بالمساواة مادة أساسيّة للبحث[١].

وتضيف "كيت ميليت" أنَّ الإبداع النسائيّ لكي يحصل على قبول النّسويات ويُعرف بالإبداع النسويّ عليه القيام بالوظائف التالية: أن يناقش قضايا المرأة وأن يزوِّد المرأة بأنموذجات إيجابيّة تقتدي بها، وأن يُشجّع تضامن النّساء وينشر الوعي النّسويّ عند المتلقي[٢].

و ترى النَّاقدة الفرنسيّة "Helen Cixous"[٣] في اللغة التي تستخدمها المرأة الكاتبة أهم الخصائص التي تميِّز النص النسّائيّ دون غيره، فالمرأة لا تكتب مثلما يكتب الرَّجل، لأنَّها تتحدّث بلغة جسدها، كما أنّ النص النسائيّ نصّ واقعيّ محكيّ من وجهة نظر امرأة وهو نصّ يُحاول تحطيم الصّور التقليديّة للأنوثة التي يكرّسها المجتمع الطبقيّ الأبويّ، ووسيلته في ذلك هي اللغة الخاصة جداً بالمرأة، لأنّها خاصة بجسدها[٤].

فهي تعدّ اللغة التي تكتب بها المرأة لغة مميّزة خاصّة بها، مرتبطة بخصوصيّة جسدها، تكرّسها لتدافع عن حقوقها التي هُضمت في ظلّ مجتمع أبويّ، وهذا كلام يُقبل في بدايات دخول المرأة عالم الكتابة.

(١) السيوف، نبيلة فايز، السّابق، ص ٢٥.نقلاً عن:
Moers, Ellen, 1977. Literary Women, New York, Anchor Books.

(٢)السيوف، نبيلة فايز، السّابق، ص ٢٥.نقلاً عن:
Millet, Kate, 1977, Sexual politics, Virago Press, London.

(٣) هيلين سيسو: عرفت في مجال النقد النسّائيّ من خلال تحليلها لبنية التفكير الأبوي التي تعتمد كلية على التعارضات الثنائيّة الجندريّة بين الرّجل والمرأة.

(٤) شريف، هبة، ١٩٩٣، هل للنص النسائي خصوصيته، مجلة هاجر، القاهرة، ع ١٩، ص ١٣٧، نقلاً عن:
Cixous, Helene. 1986. The Newly Born Women, Marchester University press, UK.

أمّا "**فرجينيا وولف**" فترى أنّ الأدب النسويّ يكسر جدار الصمّت الذي يحيط بالمرأة وعالمها، وأنّه يكتسب خصوصية من الظرف الاجتماعيّ الذي نشأ فيه، والنساء قد كتبن بطريقة مختلفة لأنَّ تجربتهنّ بالحياة مُختلفة(١).

فوولف تعترف بالمصطلح لكنّها تريد من المبدعة أن تنطلق في كتابتها إلى الهموم العامة، ولا تبقى حبيسة قضاياها الخاصّة، إذ تقول في مقالة لها عن المرأة والكتابة، إنّه على المرأة أنْ لا تُصرّ على مواصفات الأنوثة وموضوعاتها في كتاباتها، إنّما عليها أن تنطلق من مركزيّة الهموم الشخصية إلى الهموم العامة أي إلى مصائرنا ومعاني الحياة(٢).

لأنّها ترى أنّ " من المهلك أن يكتب امرؤ وهو يفكر في جنسه، ومن المهلك أن تشدّد امرأة على أيّ شكل من أشكال الشكوى، وأن تدافع حتى ولو من منطلق عادل عن أي قضية وأن تتحدّث بأي شكل كان، وهي واعية بأنّها امرأة(٣). وهي بذلك تدعو المرأة إلى الكتابة في القضايا الإنسانيّة التي تعدّ قضيتها واحدة منها، وأن لا تقتصر على قضايا المرأة، وهذا يُظهر وعياً بفلسفة الأدب الذي يَبرُز بذاته، لا بذات كاتبه.

وتذهب وولف إلى أنَّ الفكر العظيم هو فكر مُخنّث " ففي كلّ واحد منا قوّتان إحداهما ذكوريّة والأخرى أنثويّة، ففي عقل الرّجل يسود الرجل على المرأة، وفي عقل المرأة تسود المرأة على الرجل"(٤).

"فالوعي الأنثويّ شرط مُسبق للتعبير الفنيّ الجيدّ؛ لأنّ الفنان لو كان رجلاً فحسب أو امرأة فحسب لانتهى أمره، إذ يجب أن يكون رجلاً فيه شيء من خصال المرأة أو امرأة فيها شيء من خصال الرَّجال"(٥).

ومنذ دخول هذا المصطلح السّاحة الأدبيّة العربيّة شكّل إشكاليّة، ورفضه الكثيرون كما ذكرنا سابقاً، إلا أنّه لاقى أنصاراً كُثر، وتقرّ" **كورينليا الخالد**" بهذه الإشكالية في مصطلح "الأدب النسائيّ" وتصف هذا المصطلح بالعمومية وشدة الغموض، فهذا المصطلح ممكن أن يدلّ على:

---

(١) السيوف، نبيلة فايز، السابق، ص٢٥ ، نقلاً عن:
Woolf , Virginia, 1942. Women and Writing, ed. Michelle Barrett (Florida, Harcourt 1979).
(٢) وولف، فرجينيا، وليد(مترجم) ١٩٩٩، المرأة والكتابة النسائيّة، مجلّة البلاغة المقارنة، ص ١٨٦.
(٣) الظاهر، رضا، غرفة فرجينا وولف، ص ٢٦.
(٤) السابق، ص ٥١.
(٥) جامبل، سارة، النسوية وما بعد النسوية، (دراسات ومعجم نقدي) ترجمة، أحمد الشامي، ص ٢٦٨.

١. الأدب الذي تكتبه المرأة فقط.

٢. الأدب الذي تكتبه النساء والرجال عن المرأة من أجل أن تستهلكه المرأة.

٣. الأدب النسوي الذي تطوّر عن خطاب الحركة النسائيّة وصراعه من أجل تحرير المرأة مِن طغيان المعايير المزدوجة، وتحقيق المساواة بين الجنسين على كل الأصعدة وتعبير المرأة عن ذاتها وعن تجاربها.

فهي تعترف به وتضيف: إنَّ الأدب النسويّ يهتمّ بتصوير تجارب النساء اليوميّة والجسدية ومطالبهنّ ووعيهنّ الفكريّ والذاتيّ والاجتماعيّ، وفي إطار شرطهنّ الاجتماعيّ والاقتصاديّ والسياسيّ، كما يصف معاناة المرأة في المجتمع ومشاكلها النفسيّة وآلامها الناتجة عن صراعها الدّاخلي بين تحقيق ذاتها وبين الإذعان لمقاييس اجتماعيّة محضة تهضم حقوقها الإنسانيّة(١).

وتؤكّد "**ديزي الأمير**" أنَّ هناك أدباً نسائياً وأدباً رجاليّاً وعدم الاعتراف بهذا هروب من التسمية؛ لأنّ كلاً من عالم المرأة وعالم الرَّجل له خصوصياته، وهما يلتقيان ويختلفان(٢).

و ترى "**إيمان القاضي**" أنّه لا يفترض أن يثير المصطلح غضب الكاتبات، ذلك أنَّ هذا المصطلح يبرز خصائص خاصّة بالمرأة، وهو لا ينال من قدرتها ككاتبة ولكنّه يبرز معاناتها، ويقف عند المواقف التي لا ينتبه إليها الكاتب الرجل(٣).

ويؤكّد ذلك الباحث "ميخائيل عيد" إذ يستغرب رفض مصطلح "الأدب النسوي" من بعض الأديبات بحجة أنَّ الأدب هو الأدب، ويتساءل مستغرباً: من يستطيع أن ينكر أن هناك فروقاً في هذا الأدب، فأدب ماركيز ليس هو أدب همنغواي، وأدب تشيخوف ليس أدب تورغنيف، والقائمة أطول من أن تُحصر(٤).

---

(١) الخالد، كورينليا، المرأة العربية: الإبداع النسوي، ص ١١.

(٢) الحميدي، أحمد، المرأة في كتاباتها، ص ١٤.

(٣)انظر: القاضي، إيمان، السمات النفسيّة والفنيّة للرواية النّسويّة في بلاد الشام، المقدمة (ص د)

(٤) عيد، ميخائيل، ثلاث روائيات وثلاث روايات، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، مجلّة الموقف الأردني، ع ٣٣٨، ١٩٩٩م، ص ١٢٤.

في حين تؤكّد "**ألفه إدلبي**" إمكانيّة التّمييز بين أدب الرجل وأدب المرأة في الأدب الوجدانيّ فقط ــ أي حين يعبّر الرجل عن نفسه وتعبّر المرأة عن نفسها ــ أمَّا في غير الأدب الوجدانيّ فلا تعتقد أننا نستطيع ذلك(١).

أمّا النّاقد "**جورج طرابيشي**" فيعترف بالمصطلح، وبأنّ للكتابة النسائيّة خصوصيتها، إذ يقول:

"إنّ الرّواية النسائيّة ليست هي تلك التي تكتبها المرأة فحسب، بل هي أيضاً التي تكتبها امرأة بطريقة مغايرة للطريقة التي يكتبها بها الرجل، فالعالم هو المحور في ما يمكن أن نسميّه رواية الرِّجال. أمّا في الرواية النسائيّة فالمحور هو الذات"(٢). وهذا التّوصيف للرّواية النسائيّة من شأنه أن ينتقص منها، وإن كان صحيحاً، لأنّ المرأة إن اهتمّت بالذّات بعد عصور قمع هذه الذّات عليها ألا تحصر نفسها في هذا الإطار، بل تنطلق للكون والإنسان.

وكذا القاصة السّورية "**نهلة السوسو**" فترى أنّ هناك أدباً نسائيًّا، "ولكنّه إنسانيّ في نفس الوقت يلوّن ويمتدّ ضمن قوس قزحيّ ليندغم في الأدب الإنساني"(٣)، وليس ذاتيّاً فقط كما يرى " الطرابيشيّ".

و تُفضّل الأديبة المصرية "**فريدة النقّاش**" تسمية هذا النوع من الأدب بالأدب الذي تكتبه المرأة؛ "لأنَّ تعبير الأدب النسويّ ارتبط في أذهان العامة بالأدب العاطفيّ والرومانسيّ، وبالتالي الحكم عليه بأنّه أدب سطحيّ خالٍ من البناء الفنيّ"(٤).

وهي بذلك لا تعدّ الأدب نسويّاً إلا إذا كان كاتبه امرأة، وهذا ما نجده أيضاً عند "**فاطمة المحسن**" إذ تقول: إنّ" من المبالغة أن نعدّ أداء المرأة الكاتبة لا يمت بصلة إلى طبيعتها ومشكلتها أو نظرتها إلى الحياة التي تكتسب طابعاً مختلفاً عن الرَّجل، وتلك في المحصّلة تشكلّ هُوية الكاتبة النسوية التي نُسميّها أنثويتها، والذي يميّز كتابة عن أخرى في التعبير، يُسمّى التجربة الأنثويّة، وهو

---

(١) الحميدي، أحمد، المرأة في كتابتها، ص ١٣.

(٢) طرابيشي، جورج، الأدب من الداخل، ص ١١.

(٣) خالد، نعمة،١٩٩٨، "السؤال القديم الجديد، هل هناك أدب نسوي، وهاهي مواصفاته وميزاته عن أدب الرجال"، دمشق، ، جريدة الثورة، الملحق الثقافي، ع ١٢٨، م، ص ٥، دمشق.

(٤) النقاش، فريدة،٢٠٠٠، فرويد أساء إلى المرأة ،جريدة الثورة، الملحق الثقافي، ع ٢٤٠، م، ص ٢، دمشق.

فارق الزمن بين الكاتبات، حتى وإن اشتركن في موروث أدبيّ واحد، وامتحنّ من مصادر البيئة الثقافيّة والاجتماعيّة ذاتها"[١].

ولذلك نجد"**غالب هلسا**" قد تعلّم عن المرأة ممّا قرأه لها إذ قال: "من خلال رواية المرأة شعرتُ بأنّني أتعلّم أشياء عن المرأة لم أكن أعرفها من قبل، والمرأة من الناحية الروائيّة والفنيّة أكثر خصوبة من الرَّجل، ومن وجهة نظري ككاتب أجدُ أنَّ المرأة كحسّ أقرب من الرجل على الحياة وتفاصليها الدّقيقة، هي التي تصنع الفن، وهي التي تمّر بمراحل جميلة جداً، المرأة قريبة من جذور الحياة نفسها، إنَّها فيضٌ مستمّر"[٢].

وتؤكّد ذلك "**هبة الشريف**" إذ قالت**:**" لأدب المرأة ذاتيّة لا يمكن إغفالها، لأنّه يحمل في النهاية تجربة المرأة الخاصة بها وحدها، وهو يعكس ظواهر مشتركة جامعة لمعظم النّصوص التي تندرج في هذا الأدب"، فهي تراه ظاهر أدبيّة تكمن خصوصيتها في الظرّف الاجتماعيّ الخاص الذي نشأت كردّ فعله له.

والأدب النسويّ عندها ملتزم بقضايا المرأة، ثم يتخاطاها ليربطها بقضايا إنسانيّة أعمّ وأشمل، وهو يرتبط بشكل مباشر بالتجربة الحياتيّة في الواقع الفعليّ للمرأة الكاتبة[٣].

ويرى "**نصر أبو زيد**"، أنّه بالإمكان تمييز كتابة المرأة وأسلوبها من كتابة الرجل وأسلوبه بواسطة آليات علم الأسلوب وإجراءات النّقد الحديث، وعدم القدرة على تحديد ذلك على الرّغم من استخدام آليات القياس واكتشاف خطأ الإجراء، قد يتعلّق بالصدق الفنيّ للكاتب أو الكاتبة وتُعَدّ هذه المحاولة محاولة تقمّص الجنس الآخر في الكتابة باستخدام أدواته ومراجعه وأسلوبه، فنزار قباني كتب أجمل أشعاره على لسان المرأة وكأنَّ كاتبها المرأة نفسها[٤]. وأنا أخالفه في مثله الأخير؛ لأنّي أرى أنّ شعر نزار قبّاني كان تكريساً وتوظيفاً للصّورة النّمطيّة الذّكوريّة للمرأة.

أمّا **الناقد** "**حسام الخطيب**" فيرى أنّ هذا الأدب ليس حكراً على النّساء إذ يقول:

---

(١) المحسن، فاطمة، الأنوثة الرومانسيّة في الكتابة النسائيّة، ع٣٣، ٢٠٠٣م.

(٢) أبو نضال، نزيه، ١٩٩٩، المرأة في كتابات غالب هلسا، مجلة الكاتب العربي، ع ٤٥، ص ٥٥.

(٣) شريف، هبة، ١٩٩٣، هل للنّص النّسائيّ خصوصيّة، مجلة هاجر، ع١٩، ص ١٣٧.

(٤)أبو زيد، نصر حامد، ١٩٨٤، مفهوم النّظم عند عبد القاهر الجرجانيّ، قراءة في ضوء الأسلوبيّة،مجلة فصول، ع١،ص ١٥.

"لن يكتسب هذا المصطلح مشروعيّته النقدية إلاّ إذا عكس المشكلات الخاصة بالمرأة، وهذا النمط من الكتابة ليس وقفاً على المرأة ولا حِكراً عليها، بل هناك الكثير من الأدباء الذين أبدوا اهتمامهم الكبير بقضايا المرأة الخاصة[١].

ويوافق " **نزيه أبو نضال**" النّاقد السّابق بكون الأدب النّسويّ يمكن أن يكتبه رجلٌ أو امرأة، فالأدب عنده **لا يمكن أن يكون نسائيّاً أو ذكوريًّا، بتقسيم بيولوجيّ**، ولكن الأدب الذي يُعنى بقضايا المرأة هو أدب نسويّ سواء كان كاتبه الرجل أو المرأة. ويرى أنَّ هناك عدداً من المظاهر التي تؤكدّ وجود الأدب النسويّ. فالنّاقد رفض المصطلح إذا حمل قسمة بيولوجيّة، لكنّه أقرّه كمصطلح يدلّ على كلّ أدب يتناول قضايا المرأة بغضّ النّظر عن كاتبه، وفي ذلك يقول:

"إنّ الرّواية لا تكون نسويّة لمجرّد أنَّ كاتبتها امرأة، بل لا بدّ للرواية التي تحمل صفة النسويّة أن تكون معنيّة بصورة جزئية أو كليّة بطرح قضية المرأة بالمعنى الجنسويّ أو الجندريّ، **وليس كتصنيف طبيعيّ لوجود شخصيات من الرجال أو النساء داخل النص الروائيّ**، ومن هنا فإنّ الكثير من الإبداع الروائيّ الذي كتبته المرأة لا يندرج تحت ما يُسمّى بالرّواية النسويّة، كما هو الحال مع (ذهب مع الريح) لمرغريت ميتشل، و(كوخ العم توم) لهارييت بيشر أو (الأرض الطيبة) لبيرل باك، وفي أدبنا العربيّ (غرناطة) و(سراج) لرضوى عاشور، و(الخروج من سوسرقة) لزهرة عمرو و(شجرة الفهود) لسميحة خريس، فمثل هذه النّماذج ليست مسكونة بهاجس طرح قضية المرأة وإن كانت المرأة تحتلّ مكانة متميزة بين شخصياتها[٢].

ويرى عدد من أنصار ما يسمّى بالأدب النّسويّ أنّ دراسة هذا الأدب تنصف الكاتبات المبدعات وترصد وعيهم بذاتهم، وفي ذلك تقول: "**بثينة شعبان**":

"إنَّ هدف دراسة الأدب النسويّ هو اكتشاف حجم هذا الأدب، والحكم على نوعيته من خلال تطبيق المقاييس الأدبيّة المتعارف عليها، وإعادة المكانة للكاتبات اللواتي تمّ إخماد أصواتهنّ أو تهميشهنّ لأنهنّ نساء فقط"[٣].

---

(١) الخطيب، حسام، ١٩٧٥، حول الرواية النسائية في سورية، وزارة الثقافة، مجلة المعرفة السورية، دمشق، ع ١٦٦، ص ٧٩ – ٨٠.

(٢) أبو نضال، نزيه، ١٩٩٧، الشرط الاجتماعي وتصور الوعي في الرواية النسوية، ص ٢١٦.

(٣) بثينة، شعبان، مئة عام من الرواية النسائيّة العربيّة، ص٢٢

ويرى "**عفيف فرّاج**" **أنّ** الباحث الأهمّ على الاهتمام بأدب المرأة هو رصد وعيها بذاتها كحريّة مستلبة وإرادة معطلّة الوعي، وقياس عمق هذا الوعي بشتى تدرجاته ورصده في تفاعله مع محرّضاته، والاهتمام بحريّة المرأة كما تعيشها المرأة، وبالقضية النسويّة بكل محتوياتها، وكيف ستكون كتابة المرأة عنها من وقع التجربة ولحظة الفعل والثقافة، وبذا يعكس الأدب النسويّ التجربة الواقعيّة بحدودها ودرجة غناها ونجاحها وإحباطاتها من جهة، ويتيح لنا رؤية المرأة في لحظة الفعل المبدع من جهة ثانية(١).

وممّن عدّ مصطلح الأدب النسويّ إنصافاً للمرأة **عبد الله الغذامي** الذي رأى أنّ بمساواتنا بين إنتاج المرأة و إنتاج الرّجل نظلم المرأة، إذ قال:

" إنّ إنكار العلة وإنكار أنّ هناك فروقًا بين إنتاج المرأة وإنتاج الرجل، وأن هذا أدب إنسانيّ، هذه كلها أوهام ثقافية لأنّكِ إذا ساويت بين إنتاج المرأة والرجل تظلمين المرأة؛ لأنّك تلغينها تساوين بين ثقافة عريقة لها قرون مع كائن مازال لم يكتسب شيئًا. كيف أساوي عملاقا مع طفل صغير؟ ".

فمصطلح الأدب النّسويّ عند الكثير من النّقاد ضرورة تُظهر هذا الأدب إلى السّطح، وتدافع عن المرأة التي غيّبتها الثّقافة عصوراً.

ويبقى الاختلاف قائماً في تعريف مصطلح الأدب النّسويّ وتفسيره، لكنّ الثّابت والأكيد – سواء كان لهذا المصطلح مؤيّدون أو معارضون – أنّه" أثبت وجوده ... ليصبح مصطلح **الأدب النّسويّ** أو **النّقد النسويّ** من المصطلحات المعترف بها في عالم الثّقافة العربيّة"(٢). وممّا لا شكّ فيه أنّ هذا المصطلح كان ضرورة في بدايات خوض المرأة معترك الكتابة، واختراقها للعالم اللغويّ الذّكوريّ ليحمل كتاباتها إلى السّطح حيث يمكن رؤيتها، في عالم اعتاد تهميشها وتجاهل إبداعها، إن أدركه أساساً، إذ ذاك يشكّل مصطلحُ الأدب النّسويّ بطاقة عبور لكتاباتها.

أمّا بعد أن صار النّصّ النّسويّ – الذي تكتبه المرأة أو الذي يطرح قضاياها– ضمن دائرة الاعتراف والاهتمام والتّقدير، وبعد أن استطاعت المرأة نسبيّاً أخذ مكانها الطبيعيّ في المجتمع ، لم

---

(١)فرّاج، عفيف ،الحريّة في أدب المرأة، ص ١٩

(٢) قطامي، سمير،٢٠٠٤،في السّرد النّسويّ الأردنيّ، رواية دفاتر الطوفان لسميحة خريس نموذجاً، بحث مقدّم في ندوة السّرد النّسويّ الأردنيّ في ١٤–٢٠٠٤/٦/١٥م.

نعد بحاجة لهذا المصطلح الذي يُبقي إبداعها حالة خاصّة ، ويعدّ أدبها أدباً خاصّاً سواء برفع شأنه أو التّقليل منه، فالأدب أدبٌ سواء كتبه رجلٌ أو امرأة.

والأديب المبدع – كما أرى – هو الذي عندما أقرأ له أدباً صوّر فيه المرأة أظنّ أنّ كاتبته امرأة لشدّة إبداعه في تصويرها.

والأديبة المبدعة هي التي عندما أقرأ لها أدباً صوّرت فيه الرّجل، أظنّ أنّ كاتبه رجلٌ، لشدّة إبداعها في تصويره.

والنّصّ المبدع هو الإنسانيّ الذي لا أجد فيه احتقانًا صارخًا لرجل على امرأة أو امرأة على رجل إلا بما يقتضيه سياق العمل الأدبيّ.

وأمّا حين يتناول الأدب قضايا المرأة ، والمطالبة بمساواتها بالرّجل ورفض الصّورة التّقليديّة لها، فيبقى هذا الأدب إنسانيّاً، سواء كتبه رجل أو امرأة؛ لأنّ قضية المرأة التي ظلمها التّاريخ، قضية ككلّ القضايا التي طرحها الأدب، وإلا سنسمّي الأدب المدافع عن الطّفل وحقوقه بالأدب الطّفوليّ أو أدب الأطفال، والأدب المنادي بإنصاف العمّال أدباً عمّاليّاً.

الفصل الثّاني

صورة الرّجل وصورة المرأة في القصّة القصيرة لدى القاصّات الأردنيّات المعاصرات في مرحلة الثّمانينيّات وما بعدها.

(قراءات تطبيقيّة)

أولاً: تطور القصّة القصيرة في الأردنّ والإسهام القصصيّ للقاصّات الأردنّيات:

شكّلت القصّة في بداية ظهورها جانباً محدوداً من مسيرة الحركة الفكريّة والثّقافيّة في الأردنّ وتأثرت بما تأثّرت به جوانب الفكر والثقافة الأخرى، ولأنَّ القصّة تحتاجُ إلى إلمام واسع بمشكلات الأمّة وثقافتها، فقد غلب الشّعر على القصّة في بدايات تلك الحركة ــ لاعتماد الأولى على العاطفة ــ حيث كانت إمارة الأردنّ قليلة السّكان، تعيش حياة بسيطة، قليلة التّعقيدات والتّكاليف. وظهر الاهتمام بالقصّة في فلسطين قبل الأردنّ بسبب انفتاح السُّكان المُبكرّ على ثقافة البلاد العربيّة، وإدراكهم لأهمية القصّة ودورها في الحياة[١].ولم يُنظر إلى القصّة في بادئ الأمر على أنَّها من ألوان الأدب التقليديّة المعروفة، وإنّما هي وسيلة توجيه اجتماعيّة[٢].

وقد كان للصُّحف اليوميّة والأسبوعيّة، وللملاحق الثّقافية والدّوريّات دورٌ في انتشار هذا الفنّ[٣].

وتجدر الإشارة إلى أنَّ فنّ القصّة في الأردنّ لم يبدأ من الصِّفر، بل أفاد كُتّابه من تجارب الكُتّاب في مصر وسورية ولبنان والمهجر[٤].

ويعدّ بعض الدّارسين مجموعة "أغاني الليل / ١٩٢٢م" لمحمد صبحي أبو غنيمة أوّل عمل قصصيّ أردنيّ[٥]، سبق به خليل بيدس (١٨٧٥ – ١٩٤٩م) الذي يُعدّ رائد القصّة الحديثة في فلسطين والأردنّ[٦].

وفي الثلاثينيّات من القرن العشرين لم يكن هناك سوى عملَين قصصيين؛ الأول كتاب "وطنيّة خالدة وأزاهير الصّحراء" لروكس العزيزيّ الذي صدر عام ١٩٦٣، والثاني "أول الشوط" لمحمود الإيرانيّ الذي صدر عام ١٩٣٧م[١].

---

(١) العطيات، محمد، القصة الطويلة في الأدب الأردنيّ، ص ٢٣ – ٢٤.

(٢) ياغي، هاشم، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، ص ١٢٦ – ١٢٧.

(٣) قطامي، سمير، الحركة الأدبيّة في شرق الأردنّ، ص ١٦٧.

(٤) قطامي، سمير، الحركة الأدبيّة في شرق الأردنّ، ص ١٤٢.

(٥) الكركي، خالد، الرواية في الأردنّ، ص ١٧.

(٦) الأسد، ناصر الدين، الاتجاهات الأدبيّة الحديثة في فلسطين والأردن، ص ٩٤.

وبعد ذلك احتضنت مجلتا "الجزيرة، و"الرّائد" الصّادرتان في عقد الأربعينيّات عدداً من القصص لعيسى النّاعوريّ وفتى اليرموك وفالح الغرايبة وعقله ديبه ومنير شرايحة وعبد الحليم عبّاس ومحمود الإيرانيّ وصالح السّلفيتي وعبد الرزاق الحمود وأديب عباسيّ[٢].

ويمكن عدّ الخمسينات بداية نشوء القصّة القصيرة بملامحها الواضحة في الأردنّ، إذ شهدت هذه الفترة انقلاباً كبيراً في الحياة الفكريّة، ولعبت الظروف السياسيّة دوراً خطيراً في تشكيل الملامح الثقافيّة. إذ بدأت بالغزوّ الصهيونيّ لفلسطين عام ١٩٤٨م مرحلة من التّمازج والتلاحم بين المجتمعين الأردنيّ والفلسطينيّ، بانتقال بعض سكان فلسطين إلى الأردن، ممَّا أدّى إلى اختلاف التركيبة الاجتماعيّة وتغيّر العلاقات والقيم والموازين، وامتزج بالتالي الواقع الثقافيّ القادم من غربيّ النهر بالواقع الثقافيّ المقيم شرقيه.

وكان من نتاج ذلك الواقع الجديد ثلاث مجموعات قصصيّة، لثلاثة قاصّين هم: أمين ملحس "من وحي الواقع / ١٩٥٢م"، ومحمد العامريّ "شعاع النور، ١٩٥٣" وسميرة عزام **مريم**"أشياء صغيرة / ١٩٥٤"[٣]. ويُعدّ هذا العقد البداية الزمنيّة الأولى لانطلاقة القصة النسويّة في الأردنّ، بصدور مجموعة سميرة عزّام المذكورة أعلاه[٤]. وقد وصف هاشم ياغي هذه المجموعة "أشياء صغيرة" بالبراعة والقدرة على الوصف وترتيب الحوادث[٥].

كذلك نشرت في هذه السّنة مجموعة "عابرو سبيل" لنجوى قعوار ثمّ تزامن إصدار سميرة عزّام مجموعة "الظل الكبير" مع مجموعة نجوى قعوار "دروب ومصابيح" عام ١٩٥٦م[٦].

---

(١) ياغي، عبد الرحمن، القصّة القصيرة في الأردنّ، ص ١٤.

(٢) قطامي، سمير، الحركة الأدبيّة في شرق الأردن، ص ١٤٧.

انظر: ياغي، عبد الرحمن، القصّة القصيرة في الأردنّ ، ص ١٦.

(٣) ياغي، عبد الرحمن، القصة القصيرة في الأردن، ص ٢٤.

(٤) انظر: السّعافين، إبراهيم، الرّواة على بيدر الحكمة، القصّة القصيرة في فلسطين والأردن (١٩٥٠ – ٢٠٠٠)، ص ٣٩.

(٥)انظر: ياغي، هاشم، القصّة القصيرة في فلسطين والأردنّ.

(٦) أبو نضال، نزيه،(٢٠٠٢) هذا المحور، مجلّة تايكي، عمّان، ع٨، ص٣.

ومن الملحوظ تأخرّ القصة النسويّة الأردنيّة بالظهور عن القصّة التي يكتبها الرَجال، ويعود هذا إلى ما كانت المرأة الأردنية تُعانيه كشقيقاتها في بقية الدّول العربيّة من سيطرة الثّقافة والقيم التقليديّة التي فرضت على المرأة الالتزام بوظيفة الإنجاب وتربية الأطفال(١).

ومع ذلك فقد أشارت الدراسات إلى وجود محاولات متواضعة من قبل نساء أردنيّات اقتحمن مجال الأدب، ونشرنَ بعض كتابتهنّ الشعريّة والنثريّة في الصّحف والمجلات قبل عام النكبة(٢).

وظّلت القصة القصيرة تواكب التطورّات السَّريعة في مختلف مناحي حياة المجتمع الأردنيّ في الستينيّات، وخاصّة مع تطوّر الوعي بأهمية دور القصة القصيرة كنوع أدبيّ وبروز أسماء جديدة، وانتقال القصّة من طور الحكاية والسَّرد الحكائي البسيط إلى محاولات جديدة من التّجريب، ومن الأسماء الحديدة التي برزت في هذا العقد: محمود شقير وماجد أبو شرار وصبحي شروري وفخري قعوار وخليل السّواحريّ وجمال أبو حمدان ويحيى يخلف(٣).

ولم يكن عقد السيتينيّات خالياً من النتاج القصصيّ النَسويّ، فقد صدر في هذا العقد عدد من المجموعات القصصيّة لكل من: سميرة عزّام، ثريا ملحس، هدى صلاح حمو(٤). وبذلك فقد استطاع استطاع جيل الروّاد (١٩٤٨ – ١٩٦٧) تجاوز أخطاء كُتاب بدايات القصّة القصيرة، فتطوّر هذا الفنّ على أيديهم، والتحم بالواقع السياسيّ والاجتماعيّ(٥).وبذلك بدأت تترسّخ جذور القصة القصيرة في الأردنّ منذ أواخر الستينيات ومطالع السبعينيات(٦).

وقد تقدمت القصة القصيرة في السبعينيّات تقدّماً ملحوظاً كمّاً ونوعاً، فقد ظهرت رابطة الكتّاب الأردنيين التي أسهمت في دفع القصّة والقاصّين، وأتاحت الفرصة لتدارس أعمال الكتّاب ونشرها(٧).

---

(١) عواد، حنان، قضايا عربيّة في أدب غادة السّمان في فترة ما بين(١٩٦٢– ١٩٧٥).

(٢) قطامي، سمير، الحركة الأدبيّة في شرق الأردنّ.

(٣) ياغي، عبد الرحمن، القصة القصيرة في الأردن، ص ٢٤.

(٤) صالح، فخري، تجربة القصّة القصيرة النّسويّة في الأردنّ، مجلّة تايكي، عمّان، ع٨،ص٦٧

(٥) عليّان، حسن، القصّة القصيرة في الأردن، ص ٣١.

(٦) قطامي، سمير، الحركة الأدبية في الأردن(١٩٤٨ – ١٩٦٧)، ص ١٦٣.

(٧) رضوان، عبد الله، النموذج وقضايا أخرى، ص ١٤.

فظهر في هذا العقد مجموعة من القاصّين منهم: إبراهيم العبسيّ ويوسف ضمرة وهند أبو الشعر وإلياس فركوح وهاشم غرايبة وخليل قنديل ورجاء أبو غزالة وتريز حدّاد، وسهير التل، وغيرهم(١).

ومما لا شكّ فيه أنَّ التطورات الكبيرة والسَّريعة التي شهدها الأردنّ عبر مسيرته القصيرة هذه، قد خلّفت تبايناً واضحاً في توجّهات أبنائه، الأمر الذي انعكس على الأدب وبخاصة القصّة القصيرة لكونها الفنّ الأكثر التصاقاً بقضايا الأمة والمجتمع، وليست لسهولة كتابتها وخفتها على القارئ كما يدّعي بعض النقاد(٢)، وإنّما لقدرتها على استيعاب مختلف الطروحات الاجتماعيّة والسياسيّة والوطنية، لذا شهد عقد الثمانينات زخماً كبيراً في الإنتاج القصصيّ، وازدياداً واضحاً في عدد كُتاب القصة.

وقد كانت الانطلاقة الحقيقيّة للقصة لدى القاصات الأردنيات في هذا العقد، فقد تطوّرت الكتابة عندهنّ تطوراً نوعيّاً حقيقياً، وشهدت القصة القصيرة تطوراً ملحوظاً في المستوى الفنيّ، وظهرت أسماء تجدر الإشارة إليها مثل: سهير التل وسامية العطعوط ورجاء أبو غزالة ومنيرة شريح وإنصاف قلعجي وزليخة أبو ريشة وسحر ملص(٣).

وقد ازدهر فنّ القصّة لدى القاصّات الأردنيّات في العقد الأخير من القرن العشرين وامتدّ هذا الازدهار إلى الألفية الثالثة، ولمعت أسماء قاصّات وكان لهنّ حضور بارز ومنهنّ: جواهر الرفايعة وجميلة عمايرة وتغريد قنديل ومريم جبر ونوال عباس وحزامة حبايب وبسمة النسور وبسمة النمريّ، وغيرهن(٤).

وقد اخترت ست قاصّات من مرحلة (الثمانيات وما بعدها) لدراسة قصصهنّ كعيّنة ممثّلة دالّة للإجابة عن أسئلة الدراسة، واخترت من نتاجهنّ القصص التي تنطوي على بُعدٍ جندريّ ذي صلة بموضوع الدّراسة.

---

(١) رضوان، عبدالله، النموذج وقضايا أخرى، ص١٤.

(٢) عطيات، محمد، القصة الطويلة في الأدب الأردني، ص ٢٥.

(٣) فريحات، مريم، المرأة في القصّة القصيرة في الأردن(١٩٧٠-١٩٩٠)، ص ٩٦.

(٤) يمكن تكرار عدة أسماء بين جيلي عقدين متلاحقين، نظراً لاستمرار عطاء القاصّ القصصيّ خلالهما.

ثانياً: صورة الرّجل وصورة المرأة في القصّة الأردنيّة لدى القاصّات الأردنيّات المعاصرات في مرحلة الثّمانينات وما بعدها:(قراءات تطبيقيّة)

إذا أقررنا أنّ النصوص الأدبيّة المنتجة من قبل الرجال في الكثير منها تعبّر عن طبيعة سلطويّة، وتتعمّد تنميط المرأة في قوالب محدّدة، فهل نَقَل نضْج الوعي عند الأديبة الأردنيّة العمل الأدبّي إلى درجة التّكافؤ؛ أي هل استطاعت الأديبة بعد تحرّرها أن تقدّم النموذج الكونيّ المتوازن القائم على تكافؤ الرّجل والمرأة؟ أم أنّها مارست ما مارسه الأديب الرُّجل سابقاً وأعادت إنتاج خطابه المتشنّج بصورة عكسيّة ضدّه؟ فرسمت له صورة المتسلّط ، وفرّغته من الخصال الإنسانيّة، أو من كثير منها؟

هل ظلّت كاتبة القصّة الأردنيّة مسكونة بهاجس علاقتها بالرّجل؟ تحاول أن تثأر منه في الكتابة بعد أن عجزت عن ذلك في الواقع؟ أم أنّها استطاعت أن تخرج من هذا الإطار الضيّق لتشتغل بالقضايا الإنسانيّة العامّة، التي تُعدّ علاقة المرأة بالرّجل واحدة منها، وليست الوحيدة.

هذه التّساؤلات جميعها حاولتُ أن أناقشها من خلال دراستي مجموعات قصصيّة لكاتبات أردنيّات، بوصفهنّ عيّنة تمثّل المرحلة الزّمانيّة الممتدّة من الثمانينات حتى الآن؛ لأستطيع أن أخلص إلى نسَقٍ ينتظم هذه الأعمال أو ينتظم معظمها في رسم صورة للرّجل وصورة للمرأة.

وفيما يأتي سأقدّم النّماذج النّسقيّة التي خلصتُ إليها لكلّ منهما:

أوّلاً: صورة الرّجل:

١. الرّجل المسيطر:

عكست قصص الكاتبات الأردنيّات المجتمع الذّكوريّ الذي رسم شخصيّاته بريشته، بأن جعل الحُكم للرّجل، والعبوديّة للمرأة، باعتبارها الأضعف، وبالنّظر إليها على أنّها أداة التّكاثر في هذا المجتمع الذي لا يتطوّر ولا ينهض إلا برجاله! فنجد الذّكر أسداً في **(قصّة نعناع بري–الدرجات)**[١] التي تظهر فيها امرأةٌ منذ الأزل، تتغيرّ عبر الأزمان، فتأخذ كل مرة اسماً جديداً، لتكون شخصاً جديداً، لكنّها تبقى امرأة، فهي كيانٌ واحد، وجودٌ واحد، في غابة أكثر ما تتذكره فيها

(١) عمايرة، جميلة، الدَّرجات، ص٧٣

ذلك "الأسد"، الذي هزّ كيانها بنشوةٍ لا يحدّها زمان أو مكان. الأسد بما يملك من قوّة وجبروت وسلطة، مع امرأة تتجدّد مع الزمان، ومع تجدّدها تبقى "امرأة" بصورتها النّمطيّة ، ويبقى هو الأسد! (المرأة) تقابل في اللغة (الرَّجل). أمّا في هذه القصّة فالمرأة تقابل الأسد، ألأنّها الأضعف؟ أم هل هي الضحية؟ أم أنَّه الملك وهي الرّعية؟!

ولأنّه الأقوى فهو في هذا المجتمع لا يُهزم، إذ تُفتَتح مجموعة **(طقوس أنثى)**[١] بضمير **(هو)**؛ تراه غوريلا يلاحق ظلّها، ودائماً ينتصر! فهو القويّ المنتصر وهي مقابله الضّعيفة المنهزمة.

وهذه القيم المجتمعيّة الذّكوريّة يتجرّعها الذّكر منذ طفولته، ليمارس ذكورته بالمعنى المجتمعيّ، ففي **(قصة إغفاءة هادئة/طربوش موزارت)**[٢] نفاجأ بطفل رضيع يغرس سكيناً في جسدي امرأتين، ثمّ يستلقي جانبهما، يتناول بإحدى يديه ثدي أمّه وفي الثانية يعبث بلحيته الكثّة!

صورة صادمة تكشف عن مجتمع بطرياركيّ يشبع ذكوره بفكره منذ ولادتهم إلى موتهم، فالرّجل رجل بما يحمل من سيطرة وسيادة واستبداد! بل ويتلذّذ بضعف الأنثى وقوتّه في أيّ موقف كما نجده في **(قصة متعة رجل/طربوش موزارت)**[٣] يستمتع بالسير مسرعاً تاركاً زوجته وراءه لاهثة، ويقهقه مستخفّاً، يتلذّذ بضعفها واستبداده!

وهذا الزّعيم لا يمكن أي يعيبه نقص، فإن وجد الخلل فالنّقص من المرأة لا محالة، أمّا هو فيحقّ له ما لا يحقّ لغيره ففي **(قصّة سوء حظ/طربوش موزارت)**[٤] يتزوّج ستّ مرات ،ويطلّق، ومازال حتى الآن يبحث عن زوجة قادرة على الإنجاب! ولماذا لا يبحث عن السّابعة إن كان الزّعيم الذي لا يمرض؟

زعيمٌ محاصِرٌ خانِق، يتابعها أينما ذهبت، ليمارس سلطته التي تشرّبها رضيعاً، وتظهر هذه الرّغبة في السّيطرة في (**قصّة حبّك يمتطي ظهر سلحفاة/ منعطفات خطرة)**[٥] إذ يعرفان بعضهما

---

(١) العطعوط، سامية، طقوس أنثى، ص١١

(٢) العطوط، سامية، طربوش موزارت، ص٦٩

(٣) العطوط، سامية، المصدر سابق، ص٦٥

(٤) العطوط، سامية، المصدر السابق، ص٥٧

(٥) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، ص٤٨

منذ سنوات، لكنّه لم يعترف لها بحبّه بعد، واكتفى بأن يكون ملاكها الحارس، الرقيب المسيطر، ويشكّل ذلك مشكلة لها كقولها:

"عيناكَ هما أصل المشكلة، منذ سنين تلاحقاني، تراقباني، ترافقاني كظلّي، ترسمان لي حدودي، دائرة كاملة الانغلاق، وتزرعاني في داخلها".

" يا حارسي الأمين تنحَّ قليلاً، امنحني فسحة أمارس فيها بعضاً من حريّة الاختيار وفق ما تمليه عليّ إرادتي وحدي"!

فهو يحاصرها، يفرض سيطرته عليها في كلّ حياتها، لا تجد متنفّساً لاختيار، على الرّغم من أنّها إلى الآن لا تعرف من يكون بالنّسبة لها!

ويظهر "سي السّيّد" الذي لا يرى المرأة إلا جسداً في **(قصّة طربوش موزارت/طربوش موزارت)**(١)

يعزف لها وترقص راغبة، وإذ يدخلها خيمته تجد "مئات الحوّاءات"، ليخرج بطربوشه باحثاً عن جديدة! صورة لفكر ذكوري لا يرى في كلّ نساء العالم أكثر من جسد، هو سيّده.

وسيطرته تُفرض حتى في علاقته الخاصّة معها ففي **(قصة تصفية حساب/ الدرجات)**(٢) تظهر صورة الرَّجل الشهوانيّ الذي يتحكّم بإقامة العلاقة مع البطلة أو تركها وقتما شاء، فهو صاحب القرار دائماً!

واستطاع الرّجل أن يفرض نفسه على المرأة حتى في غيابه، سيطر على فكرها وعقلها كما نجد في **(قصة شجار/ سيدة الخريف)**(٣) إذ تتأكد البطلة من زينتها للمرة الأخيرة قبل أن تذهب للقائه، لتقول بعد ذلك إنّه ليس لقاءً، بل (مواجهة)، لقاء مشحون مأزوم، لتتابع: "وليحدث الطوفان، بعدها". إذن هو صراع وسجال وليس لقاءً واجتماعاً.

ذهبتْ لمواجهته وقد رتّبت كل شيء : " خطواتها الواثقة . خطواتها التي تعكس طريقتها الحاسمة بالمشي".

---

(١) العطوط، سامية، طربوش موزارت، المصدر السابق، ص٦٧

(٢) عمايرة، جميلة، الدرجات، ص ٢٧.

(٣) عمايرة، جميلة، سيّدة الخريف، ص٤٣

فبطلتنا ترتب لخطواتها أن تكون واثقة تعكس قوة قرارها، فهل تُرتَّب الخطوة لتكون واثقة حاسمة؟ وإنّما ذلك الترتيب ستار يخفي خلفه تردّدها وخوفها. تذكر أنها ستطرق الدرجات الفاصلة بينهما بكعب حذائها العالي وتواجهه، فهل كعب الحذاء هو السبيل الوحيد لتكون أعلى منه ؟!

لا بدّ أن تُعدَّ نفسها لمواجهته، وإذ ذاك تقف أمام المرآة في حوار متخيّل معه، وتبدأ الشجار لتنهيه بقولها: "كفى. أنت لا تستحقّ شيئاً" ، فهو بنظرها تجرّد من الفضائل إلى درجة أن لا يستحق أن تقدَّم له شيئاً!

حالة تردّد واضطراب وخوف من مواجهته- لأنّه الأقوى - ، تتجهّز لهذه المواجهة في شكلها ووقفتها، وحتى في حوارها معه. هل تبغي من مواجهته أن تثار لذاتها؟ أم أن تُريه سوء ذاته؟ أم لعلّها تتحجج للقياه؟!

فهي تقرّر:

- لن تتساهل في شروطها.
- لن تتنازل عن أمر.
- لن تلين أبداً.
- لن تتهاون في أي شيء.
- لن تُساوم.
- لن ترضى بأنصاف الحلول.
- لن ترضى بتربيتة على الكتف أو الظهر.
- لن ترضى بتطييبٍ للخاطر.

يبدو أنّها اعتادت أن تكون الطّرف المتنازل الرّاضخ ! لكن هذه المرّة رتّبت أمورها جيداً، لن تسمح له أن يراوغ أو يدافع، كما اعتادت منه أن يفعل!

بعد كلّ هذه الترتيبات، يباغتها الظلام، ليخبرها أنّها لم تعد قادرة على الخروج، ويمضي يوم آخر دون أنْ تواجهه، لتؤجل مواجهته للغد؟! فهي تخشاها، فهل سيأتي هذه الغد أبداً؟!

يبدو أنَّ الغدَ الذي ستواجه فيه المرأة رجلها لن يأتي، وسيبقى الرجل بسلطته وتجبره مسيطراً على ذهنها، ترسم له صوراً ومسرحيات لا تراها إلاّ في خيالٍ، لا يعرف عنه الرجل شيئاً، ولعلّه لا يكترث بحالها أصلاً.

لقد استطاع أن يحتلّها تماماً ففي **(قصة هدوء/الدرجات)**[١] لا يظهر، ومع ذلك فحضوره ما زال طاغياً فارضاً نفسَه بقوّة، بل ويتمادى في ذلك الحضور، ليصبح محتلاً لغرفتها، وسريرها، فهو يفرض نفسه عليها حتى في مكانها الخاص عنوةً بل ويتعدّى ذلك ليفرض نفسه في ذاكرتها وفي أحلامها. فالرَّجل مسيطر على حياتها حتى وهو بعيد فهو بطل أحلامها وأوهامها، وقد يكون في الواقع بعيداً كلّ البعد عن تخيلاتها.

وهذا الحضور سيستمّر ليلاً، إذ يصل هادئاً ويدخل عنوةً، منع عنها نومها، حوّلها لميت، فأهملت عملها وصارت عصبية المزاج، منطفئة الملامح، تلجأ للسجائر والقهوة كيائس يبحث عن مَهَرب وما زال يجيء بتحدٍّ عجيب، ويزيد أعصابها اهتراءً حتى حرمها النّوم!

تتمنىّ رأساً فارغاً بلا أحلام، لأنَّ رأسها ليس مملوءاً إلاّ به، فهو المسيطر والمحتكر. فنجدها تقول إنّه : يحتلّ أشيائي / غرفتي / سريري / ذاكرتي / أحلامي/ يدخل على الرغم منيّ...

فقد ظهرت صورة الرّجل المسيطر جليّة إذ يفرض سيطرته على الآخر نفسيّاً وجسديّاً واجتماعيّاً.

٢. الرّجل بارد المشاعر:

تحتاج المرأة رجلاً يفهمها ويتفهّمها، يشعر بها، يحبّها كما تريد، لا كما يريد هو فقط، يتفاعل معها ويبادلها حبّها، و أكثر ما قد يثيرها ويستنزفها أن تراه بارد المشاعر، يهوى استفزازها وإثارتها، أو يتقن فنّ إهمالها، أو لا يفهم كيف يرضيها، فقد وجدناه في **(قصة هدوء/ الدرجات)**[٢] يتحدّاها دون اكتراث، ويستفزّها ويصل هذا الاستفزاز إلى قولها: سأذبحك، إذ تفكّر في القتل وهو بكل برود يردّ: "إن استطعتِ فافعلي"! برودٌ هادئ واثق قاتل، هذا هو إحساسها بالرَّجل، الذي انفجر بعد ذلك مقهقاً.

في هذه القصّة تظهر البطلة في حالة استفزاز وتأهبّ واشتعال، متأرجحة بين الرَّجاء الحارّ ومحاولات التّهديد، في مقابل حالة من البرود عنده. هي تشتعل كالبركان في مقابل انفجاره سخرية منها، لتعترف بعد ذلك أنَّ حياتها صارت عذاباً لا يدركه إلاّها! فأعصابها مستفزة ومتأهبة كبرميل

---

(١) عمايرة، جميلة، الدرجات، المصدر السابق، ص١١

(٢) عمايرة، جميلة، الدرجات، المصدر السابق، ص١١

نفط قابل للاشتعال كما وصفتها، مقابل برودة. وعندما تستوطن هذه المشاعر السلبيّة روحها تُترجم مشاهد في أحلامها، ففي **(قصّة الكسيح/ أكثر ممّا أحتمل)**(١) بطلتنا نائمة، حُلم يراودها:

إذ تراهُ في زاوية غرفة، متكوّماً كقصاصة لحم، شعره منفوش، مشوّه الملامح وترى نفسها تنظر إليه، وتتساءل عن تفاصيله الجميلة السابقة التي ما عادت موجودة، ترى نفسها أو لا تدري، فلعلّها ترى امرأة أخرى تنظر إليه و" لا تبالي"، فالمرأة التي قد تكون هي نفسها تنظر إلى منظره المخيف دون اكتراث، متجاهلة حاله المؤسِف، فهل تحاول تجاهله في الحلم، إذا كانت تعجز عن ذلك في الحقيقة؟

تراهُ في حلمها مُشوَّهاً، هل هذا ما تتمَنّاه؟ أم صورته المشوهة في نظرها في الواقع خلّفت حلماً كهذا في اللاوعي الخاص بها؟

تحاول في حلمها أن تناديه، فتنسى اسمه: " يا .. لكن الصّوت – ينخرس". وهو ما زال كومة لحم ومع ذلك تقول: " لا يلتفت إليّ" ، هذا الرجل المشوّه، حتى وهو في هذا الحال لا يعيرها اهتماماً، ولا ينظر إليها. لتقول: " أنتحب عليك".

لتجد نفسها تنتحب عليه(مهتمّة به) حتّى وهو مُهمِلٌ لها. أمّا تلك المرأة الجالسة في الزاوية، التي ربّما تكون هي نفسها، تنظر إليها حاقدةً، فداخلها مملوء بالكراهية، فارتعبت البطلة، وخائفة أغلقت الباب عليهما: المشوّه والمرأة الحاقدة، وتركتهما غير عابئة، وقالت: " ليتك تموت" ، تتمَنّى له الموت، هي الحقيقة الدفينة التي أنكرتها ظاهراً، لكنّها موجودة في عقلها الباطن، تَظهرُ حُلماً، وعندما ترى نفسها في الحلم حاقدةً، تفترض أن لا تكون هي نفسها، لكنَّ الحقيقة تظهر أخيراً.
لتتمنّى موته صراحةً... وما زالت لم تُفِق.

ما زالت تحلم، تُعدّ القهوة، وتحاول تذكر اسمه إذ تقول: " أحاول أن ألمّ في الذّاكرة شظايا اسمك"، فاسمه شظايا محطّمة، لأنّه صورة مهشّمة محطّمة مشوّهة في داخلها، وليست صورة جميلة سويّة، وما زالت لم تُفِق.

تسمعه يعبث بالأواني، ويصبّ قوته، وهي كسيحة القدمين، تشمّ رائحة غاز تتسرّب إلى غرفة النوم، يدخل عندها، يرتدي ثيابه، فتعبرّ عن إعجابها بلونها، فلا يسمعها، فهو كعادته لا يعيرها اهتماماً.

---

(١) الرفايعة، جواهر، أكثر ممَّا أحتمل، ص٣٧

يقفُ أمامها " رجلاً بكامل أناقته" ' فتطلب عونه، فهي متعبة، تمدّ إليه يدها، فيستلّ أصابعه منها " بقرف" ويتراجع!

وما زالت تحلم...

ينتشر الغاز في البيت، يصفق الباب وراءَه ويخرج، يتركها غير عابىء (فهو كعادته لا يكترث بها)، قائلاً : " ليتكِ تموتين".

رجلٌ غير عابىء بها، يتمنّى لها الموت، يتمنّى قتلها مخنوقة ويُغادر.

هذه صورة الرَّجل كما ظهرت، لذلك تراه مُشوّهاً في حلمها، وتحاول أن تكون داخل الحلم مثله، غير مكترثة، تتركه ليحترق، لتضيع بطلتنا من نفسها، فلا تعود تعرف هل المرأة التي تراها في هذا الحلم هي أم امرأة غيرها؟!

أمّا إذا كان الرّجل زوجاً فحالة فتور مع زوجته بعد مرور ربع قرن على زواجهما كما في **(قصة المقعد١٦/ اعتياد الأشياء)**(١)، وإذا تعكّر مزاجه كما في **(قصّة مزاج/ قارع الأجراس)**(٢) يرى قهوته مرّة، أمّا زوجته... فبلا طعم! وأسوأ ما قد يؤذي الزّوجة تجاهله لها ففي **(قصّة ربّما في الغد/ شكل الغياب)**(٣) يظهر الزوج الصّامت، الذي لا يعيرها أيّ اهتمام، لا يلتفت لكلّ محاولاتها في أن تبدو جميلة أمامه، يخذلها، يطفئ مشاعرها، لدرجة تصبح رغبتها أن تصرّح له بأنّها لا تحبّه. وفي **(قصّة رحلة أخيرة مع الوهم/ منعطفات خطرة)**(٤) يظهر الزّوج باردَ المشاعر، بارد الأعصاب، قاسياً، صامتاً، يستمرئ عذاب زوجته ويفرح بشقائها، تسير خلفه لاهثة، تحاول اللحاق به دون جدوى، تتوسّله أن يبطئ، أن ينتظرها، فلا يلتفتُ إليها، لا يحزن أو يرفق بها، لتفكّر بالانتقام منه.

أمّا في **(قصّة الهاوية/ رجل حقيقيّ)**(٥) فهي تحبّه كثيراً، إنّه زوجها، لكنّه دائم الانشغال عنها بقلمه يكتب: " ظهركَ لي وقلبك على الورق"! كان " قاسياً.. بارداً.. متجاهلاً"، حتى لحظة موته. حاولت مرّة واحدة أن تترجم رغباتها، عانقته وهو يكتب :" لكن سرعان ما أطفأ صقيعُ روحه

---

(١) النسور، بسمة، اعتياد الأشياء، ص٥

(٢) العطوط، سامية، قارع الأجراس، ص٦١

(٣) حبايب، حزامة، شكل للغياب، ص ٢٩

(٤) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، المصدر السابق، ص١٢

(٥) النمري، بسمة، رجل حقيقيّ، ص١١١

نيرانَها وأحال جمرة توهجها إلى ثلج ورماد"، وماتت فيها كلّ رغبة! قرّرت أن تتركه لكنّها لم تجد لها ملاذاً آخر فعادت إليه من جديد: " اعتزلتُ الحياة حين اخترتك، ما كان أمامي إلا أنت أو الموت فعدتُ إليك"، فقد صار هو والموت عندها سواء، عندما أطفأ مشاعرها، وتجاهل حبّها.

وفي **(قصّة كرامة/طقوس أنثى)**(١) تظهر صورته عندما يحبّها ثمّ يتركها للزواج بغيرها وإذ التقاها صدفة بعد غياب طويل يظهر اشتياقه، لكنّه يعتذر لها بعينيه، فهو متزوّج! فالوقت معها كان جميلاً لكنّه لم يكفِ لاتخاذ قرار الزّواج بها، وبنظرة اعتذر منها وبكلّ هدوء!

شعور خانق للمرأة عندما تشعر بأنّه لا يُعنّي نفسه عناء أن يفهمها كما في **(قصّة غروب/ رجل حقيقيّ)**(٢) إذ يظهر رجلها كأنّه من عالم آخر، لا يفهمها، لا تواصل بينهما، في حوارهما كلّ منهما في واد! تقول: " أتراك تشعر بوجودي؟ تحسّ بي؟ تعرفني؟ هل حقّاً أنت تعرفني، أنا التي سأصبح زوجتك عمّا قريب"، لا يفهمها ولا يحاول ذلك، سلبيّ ومشاعره باردة، ليست كما تريد... فتكاد تختنق!

وعندما تحاول المرأة أن تمارس دور المتجاهل ينتصر عليها من جديد، ففي **(قصة ضحك/أكثر ممّا أحتمل)**(٣) تراهُ ثرثاراً ، تضجّ من كلامه الذي لا ينتهي، وهو ينزعج من هدوئها... قرّرت أخيراً أن تحشو أذنيها قطناً أثناء مجالسته، وأخذت تستمتع بالهدوء، وشفاهه تتحرك بسرعة عجيبة: "الغبي، لقد انطلت عليه اللعبة"، استمتعتْ بانتصارها عليه، فهي الذّكية وهو الغبيّ! عادت إلى منزلها مبتهجة، أزاحت القطن، وردّت على الهاتف الذي كان يرنّ، فكان هو المتصل! يخبرها أنّه لقّنها درساً لن تنساه، فبسبب هدوئها المملّ، أخذ يحرك شفاهه دون صوت لئلا يزعجها، أمَّا هي فكانت تتظاهر بالردّ عليها كالبلهاء! ليقول: " أيّتها الغبية، لقد انطلت عليك اللعبة تماماً".

فالعلاقة بينهما قائمة، إلاّ أنَّ أحدهما لا يستمتع مع الآخر، ولا يتفهمه. وعندما أرادت أن تخدعه، هو كان خادعها، واستغفلها باستمتاع وبرود ودون اكتراث.

وعندما شعرت نفسها الأقوى، وعطفت على رجل دميم استخفّ بها، كما في **(قصة ضحك أيضاً/أكثر ممّا أحتمل)**(٤) إذ يمرّ أمام بيتها كلّ يوم في طريقه إلى العمل، لتتغامز عليه صبايا الحارة

---

(١) العطوط، سامية، طقوس أنثى، المصدر السابق، ص١٣

(٢) النمري، بسمة، رجل حقيقي، المصدر السابق، ص١٥٣

(٣) الرفايعة، جواهر، أكثر مما أحتمل، المصدر السابق، ص٥٢

(٤) الرفايعة، جواهر، المصدر السابق، ص٥٣

ويضحكن، وفي ظهيرة يوم غمرها في وقت عودته شعورٌ بالبهجة يخالطه الشفقة، فوقفت ونادته : " أيُّها السيد، أريد أن أتعرّف إليك" ، فسقط في ضحكٍ متواصل! فقد رأته دميماً، مكسور الخاطر، فضحكت منه، وعندما حادثته بدافع الشفقة، ضحك بشكل متواصل واستخفّ بها.

كما يظهر الزّوج المملّ الذي لا يستطيع أن يُشعل عواطف زوجته، بل يطفئها ببروده، ففي **(قصّة ضجيج ذلك المغيب/ اعتياد الأشياء)**(١) يظهر الزّوج المثير للملل، دائم الصّمت والشّرود، غير قادر على التّعبير عن نفسه، مهزوز الشّخصية، يحاول أن يكون مهمّاً دون جدوى، لا تراه زوجته رجلاً حقيقيّاً يرضي مشاعرها.

وفي **(قصّة انتظار/ اعتياد الأشياء)**(٢) يعيش الزّوج في بيت زوجته الذي اشترته بقرض عن طريق عملها، وهو يشكّ في وفائها، نادم على ارتباطه بها، ولكنّه ما زال في منزلها!

وتصل الأمور بها إلى أن تصرّح له بأنّه مملّ في قصّة **(جانب من الحضور/ مزيداً من الوحشة)**(٣) وتطلب الطلاق منه، ثمّ تشكر الله على أنّها لم ترزق منه بأطفال غريبي الأطوار مثله! حتى أمّه تعترف له أخيراً وهي على فراش المرض أنّه مملّ، ويخسر صديقه للسّبب ذاته، لينتهي به المطاف يجهش بالبكاء، وقد تحرّك إحساسه أخيراً!

ويظهر الزّوج مسلوب الإرادة تماماً في **(قصّة اعتياد الأشياء/ اعتياد الأشياء)**(٤) إذ إنّ زوجته مولعة بالتّغيير على خلافه، لتنتهي بها رغبتها بالتّغيير إلى قرارها حلق شارب زوجها، فهو لم يعد يروق لها! وما كان منه إلا أن غاص في مقعده باستسلام صامت!! فقد ظهر بروده بشكل مختلف في هذه القصّة، إذ كان برودًا يظهر من خلال سلبيّته وصمته.

وفي **(قصّة المرآة/ اعتياد الأشياء)**(٥) يشعر زوجها بالضّعف أمامها، فهو غير قادر على إشباع حاجاتها، مشاعره ليست مرضية بالنّسبة لها، فكلّما اقترب منها أشاحت بوجهها عنه،" فكلّ النّساء يصبن بالصّداع حين يتعلّق الأمر بأزواجهنّ" كما يقول! لينتهي به الأمر في مصحّة عقليّة، وقد طلّق زوجته بناء على رغبتها.

---

(١) النسور، بسمة، اعتياد الأشياء، المرجع السابق، ص٢٨

(٢) النسور، بسمة، المصدر السابق، ص٧٠

(٣) النسور، بسمة، مزيداً من الوحشة، ص٤٥

(٤) النسور، بسمة، اعتياد الأشياء، المرجع السابق، ص١٥

(٥) النسور، بسمة، المصدر السابق، ص٤١

وتعترف البطلة بصراحة بموت إحساسه في **(قصّة ابتسامة/ قارع الأجراس)**(١) وتتركه، إذ: " كان حقيراً بعض الشيء، ميتاً بعض الشيء"، هكذا تراه، ميتاً بمشاعره وترى بين جنباته " أفعوان قاتل"!

أظهرت النّماذج السّابقة أنموذج الرّجل السّلبيّ بارد المشاعر الذي يستفزّ المرأة أو يحبطها، هذه الصّورة التي رأتها هي، وقدّمتها من زاوية رؤيتها، فالبطلة تشعر دائماً بحاجتها للآخَر، فيفوق توقّعها منه الواقع، ممّا يجعلها تصاب بخيبة في علاقتها معه.

٣. الرجل المؤذي الذي لا يُشعر بالأمان:

إذا كان الرّجل افتراضاً ملاذ أمان للمرأة أباً كان أم أخاً أم حبيباً أم زوجاً ، فقد وجدناها في مجموعة من القصص عند كاتباتنا خلاف ذلك، فالرّجل وغد كغيره من الرّجال كما في **(قصة تصفية حساب/ الدرجات)**(٢) التي تتحدّث عن الرَّجل بصفته آدمها الخاص، الرجل الفزّاعة، وهو برأيها "وغدٌ آخر"، ترسم له صورة الوغد المخيف المشتهي، مؤذي الآخرين، إذ تقول: "لا يفعل شيئاً سوى إيذاء الآخرين والوشاية بهم". ويرمز عنوان **(قصّة رمال مُتحرّكة/ الدرجات)**(٣) إلى هذه الحالة من عدم الاستقرار والأمان والثبات، تلك الحالة التي يصنعها الرجل، فهو ليس ملاذاً آمناً يُركَن إليه، بل يُهرَب منه لواحةٍ أكثر أمناً.

فقد ظهرت صورة المرأة التي تخشى الرّجل، ويداهمها الخوف إن رأته للمرّة الأولى، ففي **(قصّة التُّهمة/ أكثر ممّا أحتمل)**(٤) تلاحظهُ البطلة يسعى لتقريب المسافة بينه وبينها، فجاءها إحساس باقتراب كارثة، وبدأت تتمعَنّ فيه، وتُفَصّل أدقّ تفاصيله، حتى وصلت إلى أطراف ذقنه المكشوفة تحت أذنيه، أمَّا هو فلم يلتفت إليها، كالعادة! وهنا خوفها منه وليد ذهنها، ومرتبط برؤيته، وهذا هاجس نفسيّ عندها، ليس بالضّرورة أن يكون الرّجل واعياً له.

" لم أتذكّر من أين ظهر هذا الرجل أمامي" تقول البطلة، فالرَّجل عندها إذا ظهر فجأة احتلّ تفكيرها. يضع يده في جيبه، لتشك لاحقاً باحتمالية أن يُحاول سرقتها، وهي لا تملك في

---

(١) العطوط، سامية، قارع الأجراس، المرجع السابق، ص٣٥

(٢) عمايرة، جميلة، الدرجات، المصدر السابق، ص٢٧

(٣) عمايرة، جميلة، المصدر السابق، ص١٩

(٤) الرفايعة، جواهر، أكثر مما أحتمل، المصدر السابق، ص٢٣

حقيبتها ما له ثمن، فسارعت خطواتها خوفاً إذ تقول : " أدرتُ وجهي وسبقته بخوف، **هذا في الغالب أوّل شعورٍ حقيقيّ يدقّ في صدري اتجاه الرجل**". إذن فالرجل مصدر خوف لها، هذا الخوف الذي كثيراً ما وجدناه عند بطلات كاتباتنا من الرجّال.

إلى أن أصبح أمامها تماماً ...

- " فسقط قلبي" قالت.

وإذ مدّ يده مصافحاً ... صافحته فاقشعّر جسدها. هل حالة الاضطراب التي تعيشها خوفاً من كونه لصاً محتملاً أو رجلاً فحسب؟

إلى أن يكتشف أنّها لا تملك شيئاً، فيضحكان ويتابعان طريقهما معاً، وبنظرنا إلى عدد من المفردات في القصة، ندرك حالة القلق والخوف التي تعيشها البطلة:

(التّرقب- الثقة المرعبة- حاسة قويّة للفواجع- خوف- سقط قلبي- اقشعّر جسدي).

وهذا الرّجل الذي تخاف يمعن في إيذائها النّفسيّ إذ يتّهمها في (**قصّة علاقة/ سروال الفتنة**)[١] أنّها لا تفهم في شيء؛ لا السّياسة ولا تربية الأولاد ولا ترتيب البيت، فهي برأيه لا تتقن إلا الثّرثرة والذهاب إلى الكوافير! وهو في المقابل لا يهتمّ إلا بحاجاته، يهمل زوجته وبيته، تنساه لدقائق والصبي في صالون الشعر يغسل شعرها بلطف!

كما يظهر الرّجل العنيف؛ ففي قصّة (**حريم السّيّد/طقوس أنثى**)[٢] نجد بطلتنا في النّهار تُصفع منه، فتقابل صفعته بالسّكوت والدّموع، ولا تشعر بحريتها إلا وحدها بعيداً عنه، أمّا إذا جاء الليل فتشعر بالاختناق والقيد إن ضمّها، فحضنه سجن لها، وليس مرفأ آمناً يُركن إليه. كما يدخل الرّجل في (**قصّة الصفعة الأولى/ منعطفات خطرة**)[٣] البيتَ كالإعصار، يبحث عن زوجته، يسألها عن عدد أعقاب السّجائر، ومن كان عندها، لم يلتفت إلى جمالها، كانت غيرته تضرم ناراً في صدره، غيرة لم ترها مبرّرة، ففاضت أحاسيسها بأسىً يائس انساب على وجهها فكساه بغلالة حزن وألم. أغمضت عينيها فهي لا تريد أن تراه وحشاً! لترنّ صفعته الأولى على وجهها ويلحقها صوت النّحيب.

---

(١) العطوط، سامية، سروال الفتنة،ص٤٢

(٢) العطوط، سامية، طقوس أنثى، المصدر السابق، ص١٢

(٣) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، المصدر السابق، ص٥٦

وفي **(قصّة نقطة حمراء في نهاية السّطر/ منعطفات خطرة)**(١) يمارس على زوجته كلّ ألوان الإهانة والضّرب والإيذاء النّفسّي وكلّ أنوع جبروته وبطشه، وهي تحمل له مشاعر الحقد والاحتقار، لكنّها تُظهر الطّاعة، وتسكت من أجل أطفالها، لينتهي بهما المطاف متقابلين في معركة دمويّة!

ويصل هذا العنف إلى حدّ القتل ففي **(قصّة ملل/قارع الأجراس)**(٢) يبحث الرّجل عن حلّ لإنهاء حالة الضّجر والملل التي تعيشها المرأة في بيته– قد تكون أخته – دون زواج، وتنقلها إليه فيقدّم لها كأساً مسموماً، يرديها ميتة... لتختفي من حياته، إلى أنّ تعود من جديد تلاحقه في أحلامه وتشكو مللها، فيفكّر كيف يمكن أن يقتلها مرّة أخرى!

ونجد البطلة إن قست عليه، يكون هو الأقسى ويتّضح ذلك من المفارقة الواضحة بين العنوان والمضمون لقصّة **(عاشق/ قارع الأجراس)**(٣) فالعنوان يوحي بقصّة حبّ عميقة أو لوعة عشق أو نار شوق، لنفاجأ بأنّ هذا العاشق يحمل خنجره، ويشقّ صدر حبيبته، وهي تتأوّه ألماً، ليتأكّد من أنّها تحمل قلباً، قلباً ليس من حجر كما كان يظنّ! فحتى حين تظهر المرأة قاسية، يكون هو الأقسى، إذ يقتلها. وهذا ما أراد الصّوت الأنثويّ أن يقوله في القصّة.

أمّا في **(قصّة وجبة دسمة/ سروال الفتنة)**(٤) ننتقل إلى عالم عجائبيّ إذ تراه البطلة يأكلهنّ، الدم يلطّخ وجهه، وعظامهنّ على الأرض، تشمئزّ منه ومن وحشيّته. تراه ...وعندما يخاطبها برقّة ترافقه! تشعر برغبتها في ذلك، ليكون مصيرها كمصير من سبقنها! فقد رأت وحشيّته بأمّ عينيها ومع هذا صدّقته! هل هذه هي المرأة التي تريد الرجل دائماً، وتجد له المبرّرات، وتُغرّ به، وتصدّقه، لينتهي بها الأمر إحدى ضحاياه.

ويستمرّ عنفه في **(قصّة ليلة حبّ/ منعطفات خطرة)**(٥) إذ تداهمه الشّكوك حولها، إنها زوجته التي يُحبّ، من كانت تعرف قبله؟ يتذكّر قبلتها الأولى، فيتساءل إن كانت الأولى حقّاً!

---

(١) النمري، بسمة، المصدر السابق، ص١٥

(٢) العطوط، سامية، قارع الأجراس، المصدر السابق، ص٧٢

(٣) العطوط، سامية، المصدر السابق، ص٤٥

(٤) العطوط، سامية، سروال الفتنة، المصدر السابق، ص٥٣

(٥) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، المصدر السابق، ص٩٤

يسألها، ينقضّ عليها، يشدّها، ليعرف الحقيقة! " بلغ الألم بها حدّاً أن فقدت معه الإحساس بالألم"، " فقط أغمضت عينيها كي لا تراه".

هذا العنف الذي يكرّس كراهية الرّجال في نفسها، ففي (**قصّة احتضار/ رجل حقيقيّ**)[١] تكره بطلتنا الرّجال، فهي تكره والدها، تتذكّر قسوته وضربه لها، ولذلك لا تريد الزّواج :" أتدرين يا أمّي أنت أكثر جنوناً منه، إذ كنت تريدين لي الزّواج، أتزوّج ممّن؟من رجل آخر مثله؟ حتماً سوف يكون مثله!"

ويستمرّ إيذاؤه كلّ يوم كما في (**قصّة حكاية كلّ يوم/ منعطفات خطرة**)[٢] التي تُظهر المرأة ضحية رجل أوهمها طويلاً بالحبّ، فأحبّته، ولم تتخيّل حياتها دونه:" لن أحتمل حياتي دونه، مستحيل، ألا يفهم أنّني أحبّه"! لا تفهم قسوته وحججه لتبرير صعوبة ارتباطهما. وهذا الخذلان من الرّجل للمرأة هو قصّة كلّ يوم كما يشير العنوان!

فقد صوّرت القصص البطلات ضحايا ظلم الرّجل وقسوته، لذلك كرهنه، ومع ذلك بقينَ يحتجنه؛ لأنّ الطبيعة تفرض على المرأة حاجتها للرّجل، كما تفرض على الرّجل حاجته للمرأة، مهما ادّعى أحدهما خلاف ذلك.

٤. الرجل الخائن:

أكثر ما يجرح المرأة الخيانة، وقد يكون أكثر ما تخشاه ممّن تحبّ، وإن حدثت فليس من السّهل تناسيها، بل تبقى تعيش في ظلّ هذه الخيانة تتجرّع مرارتها، وتجترّ أحزانها، فها هي بطلتنا في (**قصّة يحدث أيضاً/ سيدة الخريف**)[٣] تجلس تشاهد برامج "الكرتون"، في عودة إلى طفولتها، بعيداً عن ما مضى من وقت، وقت الضياع، كما وصفته، أثناء علاقتها معه! تُعاني الأرق من كثرة تفكيرها فيه، على رغم انتهاء علاقتها به، فهو موجودٌ حتّى في غيابه، متعلّقة به رغم كلّ شيء. وتفسّر سبب انقطاع العلاقة بينهما: "كالعادة، وكجميع القصص كانت **خيانة لامرأة أخرى**." ص٣٤، فالمرأة هنا ترى أنّ الرجل خائن دائماً، وهذه عادته، ورغم الفراق ما زال جرحها نازفاً يؤلمها. تقول: "هو لم يتركني. أنا التي فضّلتُ الانقطاع"، تثأرُ لنفسها منه إذ تقول ذلك، فالحقيقة أنّه وافق على تركها بغير نقاش! فلم يكترث بقرارها، وكأنّه كان ينتظره.

---

(١) النمري، بسمة، رجل حقيقي، المصدر السابق، ص١٠٣

(٢) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، المصدر السابق، ص٦٣

(٣) عمايرة، جميلة، سيدة الخريف، المصدر السابق، ص٣٣

راقبته لتعرف المرأة الأخرى ، تعرفها ثمّ تحزن عليها:" ستكون مثلي ضحيّة قادمة... يوقعها في شباكه، ثمّ يهجرها في سبيل علاقة جديدة." ص٣٤ ، فالمرأة تشعر نفسها ضحيّة، وتعيش هذا الدّور، وبالتّالي تسمح للرّجل أن يتعامل معها على هذا الأساس.

"روحه ستبقى قلقة... لن يعرف الاستقرار في حياته... لست مشفقة عليه... لكنّني أرثي لها، للأخرى."ص٣٤، هي تشعر بالقلق الدّائم، وتشفق على نفسها بوصفها إحدى ضحاياه، لكنّها تسقط تلك الصّفات عليه، في محاولة هربها من الاعتراف بأنّها ترثي لحالها هي، بعد أن خانها وتركها.

تراجع علاقتها معه: (كنّا نتخاصم... نتشاجر... يتأخّر عن موعد حدّدناه...أحياناً لا يأتي... يتحجج بزائر أو مزاج سيّئ)، وضعت كلّ المبررات لسلوكه، لكن استبعدت خيانته. تُعنّي المرأة نفسها مشقّة مراجعة ماضيهما بعد انتهاء علاقتهما، فيما هو يستمتع في علاقة جديدة.

ونتيجة هذه الخيانة تعيش حالة انهزام في داخلها:" أستطيع أن أحتمل أيّ حجّة إلا حجّة المرأة الأخرى...مثلاً أنّه لم يعد يحبّني... يكفيني هذا ليكون سبباً مقبولاً لفراقنا، لابتعادي، لانكساري، ولحمل جرحي وانطوائي عليه."ص٣٥ ، فالمرأة من جديد تظهر منكسرة مهزومة مجروحة، بسببه، وهي تراه اعتاد الخيانة وأتقنها:" بينما يؤدّي أمامي دوره باتقان كرجل عاشق."ص٣٥. ولكنّها تقرّر الانتقام منه إذ تقول:" واهمٌ هو إن كان يظنني امرأة تتجرّع مرارة الخيانة، وسقوط الحلم وتكسّره، وتصمت."ص٣٥، فهي تعترف أنّ علاقتها به كانت حلمها وسعادتها، ثمّ تنفي أن تكون كأيّ امراة تسكت عن ثأرها. فتقرّر قتله. فهي ترى قتله عقاباً مناسباً لخيانته، بل مشروعاً، ولم يستطع نموذج المرأة هنا أن يجد خياراً آخر للمرأة التي تعرّضت لخيانة الرّجل.

وكثيراً ما خيّب لها ظنّها كما في (**قصة الباب/ سيدة الخريف**)(١) فقد ذهبت متلهفةً لرؤيته في شقتهما الصغيرة التي اعتادا على الاجتماع فيها لتجد بابها موارباً نصف مفتوح نصف مُغلق، فتقف حائرةً خلفه لا تعرف لماذا تركه حبيبها مفتوحاً، ليس كما اعتادت منه لتبدأ هواجسها تعمل وهي خلفه إلى أن تفتحه أخيراً، لتكتشف أنَّها خدُعت، وأنَّ هذه الشقة لم تعد شقتها، وهذا الرجلُ هو آخرُ ليس رَجُلها! فهذه غرفة تجمع كلّ يوم عاشقين جديدين!

---

(١) عمايرة، جميلة، سيد الخريف، المصدر السابق، ص٤٩

فكيف حال من تكتشف خيانة زوجها الذي تثق به ثقة عمياء؟ ففي (**قصّة منذ ذلك الحين/ النجوم لا تسرد الحكايات)**[(١)] تكتشف بطلتنا أخيراً خيانة زوجها، بمزاح قامت به مصادفة مع زملائها، بعد أن عاشت معه خمس سنوات مفعمة بالحبّ والتفاهم... فتحوّلت من عاشقة إلى حبيبة مغّفلة!

وكثيراً ما نجده يجرحها ويكسر فؤادها لذنب ليس ذنبها كما يظهر الرجل في **(قصة الكثير من الخذلان/ مزيداً من الوحشة)**[٢] إذ يتزوّج على زوجته؛ لأنّها لا تنجب سوى البنات!

وهو إذ يتجاهل شعور زوجته عندما يخونها، يتجاهل كذلك شعور عشيقته التي يبقيها طيّ الكتمان، ليكون هو الرّابح الوحيد كما في (**قصّة مزيداً من الوحشة/ مزيداً من الوحشة)**[(٣)] إذ يخون زوجته مع عشيقته لكنّه يموت قبل أن يُكشف سرّه، لتبقى أرملته في الضّوء، أمّا العشيقة ففي الظّل بعد مماته كما كانت في حياته.

وتصل به الجرأة على الخيانة إلى درجة أن تضبطهما الزّوجة؛ هو وعشيقته في سريرها في **(قصّة رائحة/ قارع الأجراس)**[(٤)] لتُنهي خيانته بقتله.

أمّا في **(قصّة رعشة/ سروال الفتنة)**[(٥)] فتعرف أنّ زوجها مجنون يلاحق النّساء، ولا رادع له! لكنّها لم تمسك عليه موقفاً يدينه، وهي إذ تقرّر يوماً زيارته مع أولادها في مكتبه تصدمها سيّارة قرب مكتبه، تقودها امرأة، في إشارة إلى أنّ هذه المرأة تقصد ذلك الزّوج!

وهذا الرّجل وهو يخون ثقة الآخر لا يدرك فداحة الجرح الذي تركه ففي **(قصّة غرفة للإيجار/رجل حقيقيّ)**[(٦)] نجد إحدى الصّديقات الثلاث في الغرفة المشتركة في السّكن تعاني من خيانة حبيبها لها، فقد وثقت به وخان ثقتها، ولم يفِ بوعده، وهجرها وغاب دون أيّ عُذر، لتقرّر الانسحاب...الانتحار وأغنيتها المفضّلة ما زالت تصدح في أرجاء المكان: " عندي ثقة فيك...وبكقي".

---

(١) النسور، بسمة، النجوم لا تسرد الحكايات، ص٦١

(٢) النسور، بسمة، مزيداً من الوحشة، ص١٥

(٣) النسور، بسمة، المصدر السابق، ص٣٩

(٤) العطوط، سامية، قارع الأجراس، المصدر السابق، ص٣٧

(٥) العطوط، سامية، سروال الفتنة، المصدر السابق، ص٥٢

(٦) النمري، بسمة، رجل حقيقي، المصدر السابق، ص٣١

لماذا لم نجد في القصص نموذج الرّجل المخلص، أو نموذج المرأة التي تتجاوز خيانة الرجل بقوّة؟

فهذا النّموذج الهشّ للمرأة نموذج جريح يُسقط دائماً اللوم على الآخر، في الوقت الذي ينبغي عليه أن يجد مخرجاً مناسباً، ليتحوّل بهذا النّموذج الضّعيف للمرأة إلى نموذج أقدر على إدراك القوّة في ذاته.

٥. الرّجل الشّهوانيّ:

إذا كنّا في مجتمع ذكوريّ فالقسمة البشريّة فيه صارت على أساس الجنس، و في هذه القسمة أعطي العقل للرّجل وبقي الجسد للمرأة، هذا الجسد الذي يمنحها أنوثتها، ولا يُنظر إليها إلا من خلاله لتغدو جسداً كبيراً يحمل كرةً تُدعى الرّأس! كما في **(قصّة برد/ ليل أحلى)**[١] إذ تدور الأحداث على صفحة ممتدّة من الثّلج، يبني مجموعة من الصبية رجلاً ثلجيّاً، لكنّه امرأة هذه المرّة! يبرعون في نحت جسدها الضخم، بدقة متناهية، بينما يجعلون لها رأساً صغيراً دون معالم! فهم لا يرون فيها إلا جسدها... فحينما يغطي الثلج كل مظاهر الحياة يصبح التمثال رؤية بيضاء لمشاعر غائرة في المجهول.

بل يسعى هذا الرّجل لرؤية هذا الجسد مهما كلفه ذلك، ففي **(قصّة القرية والبيت والمجنون/ سروال الفتنة)**[٢] نجد أنّ البطل يسعى جاهداً لرؤية الفتاة غير المحتشمة في ذلك البيت المهجور وعندما يراقبه يكتشف أنّ هذا البيت مكان تُحاك فيه مؤامرة للقضاء على القرية، يصاب بخيبة أمل ويشعر بالمرارة ليس للكارثة التي تحيق بقريته، بل لأنّه لم يرَ ما كان ينتظره!

وتستمرّ هذه النّظرة للمرأة على أنّها جسد، ففي **(قصّة ارتباك/طقوس أنثى)**[٣] لا يرى فيها إلا جسداً، يلتقي بها في مكان خالٍ، إلا أنّ غرباء يقطعون لقاءهما!

---

(١) حبايب، حُزامة، ليلى أحلى، ص٥١

(٢) العطوط، سامية، سروال الفتنة، المصدر السابق، ص١١

(٣) العطوط، سامية، طقوس أنثى، المصدر السابق، ص٢٦

وفي **(قصّة انهيار الحواجز/طقوس أنثى)**[١] نجده مجرّد عامل مصعد، حلمه أن يلتقي فتاة جميلة، يشعر بالحرمان، يمنحه القدر فرصة تحقيق حلمه، إذ يتعطّل المصعد به مع فتاة جميلة، ليعود إلى الواقع الجافّ بعودة المصعد إلى عمله.

وفي **(قصّة حزينان / ليل أحلى)**[٢] نجده سائق سيّارة أجرة يقيم علاقة مع "سميحة" التي يشمئزّ من رائحتها الكريهة، لكنّها الخيار المتاح! إذ يتمنّى لقاء مع فتاة ركبت معه، في كامل أناقتها وجمالها، لكن أنّى له ذلك.

أمّا في **(قصّة ليلى أحلى/ ليل أحلى)**[٣] نجد صورة الرّجل الذي تجاوز السّتين وينتهز فرصة رؤية جارته في صورة غير محتشمة، وكأنّه يشبع رغبة دفينة فيه، وأمّا صديقه فيسعى للزّواج بمن تصغره عشرين عاماً على الرّغم من رفض أبنائه لذلك.

وعندما ينظر إلى المرأة على أنّها جسد، كيف سيُتعامل معها إذا كانت المديرة، وصاحبة العقل المدبِّر؟؟ ففي **(قصّة غابة/ رجل حقيقيّ)**[٤] بطلتنا مديرة وصلت لمركزها بجهدها وتميّزها، مديرة لرجال محترمين! تشعر بهم يحقدون عليها، تقول في نفسها :" ليمت كلّ بحقده"، تراهم يبذلون جهداً مضاعفاً لتسيير الأمور في مجراها الطبيعيّ، لأنّها امرأة! تتعامل معهم بحزم، شعرت بنفسها بينهم، بانتصارها، لكنّ اختيالها بنفسها قد انقطع، إذ دخل رجل – من الواضح أنّه زوجها – ثملاً، تنتفض رعباً منه، يقترب منها، يضربها ينقضّ عليها، والرجال المحترمون حولها ينظرون، دون أدنى حركة – فهي فرصتهم للانتقام من مديرة أنثى!– وإذ أنهى ضربها وخرج، التفوا حولها، ملقاة على الأرض، ممزّقة الثياب، ابتلعوا ريقهم، بدت جميلة فاتنة – فهذه المرأة التي اعتادوا عليها، مجرّد جسد"– لتنطلق رغباتهم المسعورة لتمزّق بقيّتها!!

ولذلك نجدها في **(قصّة مسحة أنوثة/ سروال الفتنة)**[٥] تندفع بشتم الرّجال من كلّ صنفٍ ونوع! فهي إذ تلتقي زميلاً قديماً لها صدفة، يدعوها لمنزله دعوة غير بريئة، لا تمتلك الجرأة لرفضها مباشرة، لكنّها تنتهز فرصة انشغاله لتهرب عنه بعيداً، خاشية أن يلحقها.

---

(١) العطوط، سامية، المصدر السابق، ص١٥

(٢) حبايب، حُزامة، ليلى أحلى، المصدر السابق، ص٣٩

(٣) حبايب، حُزامة، المصدر السابق، ص١٥

(٤) النمري، بسمة، رجل حقيقي، المصدر السابق، ص٥١

(٥) العطعوط، سامية، سروال الفتنة، المصدر السابق، ص٥٤

فإذا كانت البطلة في القصص عيّنة الدّراسة تعي الرّجل مسيطراً، بارد المشاعر اتّجاه الآخر يؤذيه ويستمتع بآلامه، قادراً على خيانته، ويحتفل بجسده على حساب عقله، فكيف سيكون مُشكّل الآخَر الناتج؟

أي ما ماهية المرأة الظاهرة مقابله في المجموعات القصصيّة نفسها؟؟

ثانياً: صورة المرأة:

١. المرأة القاتلة:

ظهرت صورة المرأة التي تسعى لقتل الرّجل وإلغائه وهذه الرّغبة تتجلّى بوضوح في **(قصة هدوء/ الدرجات)**(١) فالبطلة تقبّله أخيراً في محاولة لخداعه، إذ تمدّ سكيناً تغرسها في خاصرته، لتنهيه مقتولاً!

تبدأ القصّة بأفعال التّوهّم التي تكشف عن طبيعة العلاقة بين المرأة البطلة السّاردة وبين الرّجل الغائب، وهي في الحقيقة علاقة متخيّلة، فالرّجل هنا ليس رجلاً حقيقيّاً، بل هو رجل غائب ومستحضَر من خلال فعل الحُلم، الذي اتّخذت البطلة منه وسيلة للإفصاح عن هاجسها الأكبر وهو حضور الرّجل.

وانفراد البطلة بالسّرد يشي بانفرادها بالفعل، فهي التي تتمنّى وجود الرّجل في حياتها، ومن ثمَّ فهي التي تستحضره في أحلامها بهذا الإلحاح الشّديد، وربّما حاولت هذه المرأة أن تلعب دور الأنثى المرغوبة المطلوبة المُتمنِّعة في محاولة لإرضاء غرورها، وذلك من خلال تصوير الرّجل ملحّاً في الحضور في قولها: " ممّا جعله يتمادى أكثر في حضوره الليليّ : يجيء، يحتلّ أشيائي وغرفتي وسريري، وحتّى ذاكرتي وأحلامي... يكرّر حضوره بتحدٍّ سافر... توسّلته برجاء حارّ أن يكفّ عن حضوره الليليّ الثّقيل في أحلامي".ص١١

وفي المقابل تجعل من نفسها امرأة متمنّعة عن هذا الحضور الذي تصفه بالثّقيل، وتحاول أن تقاومه بتوجيه تهديدات لهذا الرّجل الذي يقتحم عالمها دون استئذان في قولها مثلاً: " وصل الأمر بي لتهديدات صريحة... تجرّأتُ بعد أن انتحيتُ به جانباً، وقلت: سأذبحك!" ص١١-١٢

---

(١) عمايرة، جميلة، الدرجات، مصدر سابق، ص١١

ونجدها حين تُعبّر عن ذروة غضبها وانفعالها وانفجارها تصوّره ساخراً، وهذا يكشف عن إحساسها بالضّعف والعجز أمام قوّته وقدرته على التّحكُّم بنفسه وبها. يبدأ الأمر بالتّفاقم في القصّة حين تتكثّف حالة الحاجة لوجود هذا الرّجل الغائب، ويتكثّف في المقابل إحساس هذه المرأة بالحرمان، الذي تعوّض عنه باستحضار الرّجل في الأحلام حضوراً ثقيلاً؛ لأنّه حضور متخيّلٌ غيرُ حقيقيّ وغير مشبع.

فتلجأ الكاتبة إلى تقنية الحوار – لتوجد آخر مفترضاً – تفصح من خلاله عمّا أصابها من أعراض نتيجة للحالة التي تعانيها من الحرمان ومن ذلك قولها: " أصل مكتبي بوجه شاحب انطفأت ملامحه كوجه ميّت... لاحظ الجميع تغيُّري المفاجئ... تأخّري عن إنجاز مهامّي الموكلة إليّ ... كآبتي التي لا تطاق... أعصابي التي بدأت تفلت من عقالها لأتفه الأسباب... الحِدّة التي أواجههم بها... سيل الشّتائم التي أطلقها لاعنة من حولي دون تمييز...فناجين القهوة التي يضجّ بها مكتبي".ص١٢ بعد أن سألها الزّملاء:" ما الذي أصابك؟ نريد مساعدتك، ولكن دعينا نعرف أوّلاً".ص١٢-١٣

وهي إذ ذاك إنّما تعبّر عمّا أصابها بسبب حرمانها من الرّجل، وهو الأمر الذي ينفرج في النّهاية من خلال الفعل الجنسيّ بينها وبينه: " رويداً وببطء امتدّت أصابعه تتحسّس عنقي ثمّ رقبتي، ممّا دفعني لأن أتّخذ جانبي الأيسر، وأواجهه بعينين محتقنتيْن بالشَّبق، احتضنني بدفء حتّى الفجر".ص١٤

وهذا الانفراج يؤكّد أنّ الأزمة التي كانت تعانيها المرأة في هذه القصّة هي أزمة حرمان واحتقان، فرّغه الفعل الجنسيّ، وبعد انتهاء مهمّة الرّجل الذي كانت تريده، قرّرت أن تتخلّص منه بقتله : " ...قلت وأنا أقبّله فوق جبينه، فيما كانت مديتي الحادّة تنغرز في خاصرته اليمنى العارية أمامي."ص١٥

وربّما يعبّر فعل القتل هنا عن العجز الشّديد الذي تعاني منه المرأة، فحين لم تكن قادرةً على أن تستحضر الرّجل في الحقيقة استحضرته في الحلُم، وحاولت أن تُشبع رغباتها منه، من خلال الحلُم أيضاً، وبعد أن حققت ذلك وأدركت غيابه وواجهت ضعفها وعجزها، قرّرت أن تثأر لنفسها منه بأن تقتله "رمزيًا" وهو الأمر الذي يجعلها تتخلّص من حاجتها له، ومن ثمّ حضوره المُلح الضّروريّ.

أمّا العنوان " هدوء " فقد جاء يعبّر عن حالة السّكينة والهدوء التي وصلت إليها البطلة بعد إشباع رغباتها، بعد طول صراع مع الحرمان من قبل.

إذن فالحرمان هنا هو السّبب في حالة التّوتّر والغضب والثّورة عند المرأة.

ولا تكتفي بالقتل مرّة، بل تتقن فنّ قتل الرّجال، ليصبح لقتلاها قائمة! ففي **(قصة تصفية حساب/ الدّرجات)ص٢٧**، مارست فعل القتل مراراً إذ تقول:" استعرضتُ بزهو فائق وجوه قتلاي، وجهاً وجهاً، وأحصيتهم جثّة إثر جثّة!" ص٢٧، وممّن قتلتهم رجل لم يشبع رغباتها كما تريد، بل يتجاهل توسّلاتها في قولها: " لم يذعن لتوسّلاتي. يرتدي ملابسه على عجل، ويخرج منتصراً بفحولته" ص٢٧، فهي تمارس فعل التّوسّل لأنّها الأضعف، أمّا هو فينتصر عليها، بفحولته كرجل أوّلاً، وبكونه صاحب القرار ثانياً!

لم تستطع أن تتواصل معه بالطّريقة التي تريد، فاحترقت بنار اشتهائه،فهو يثيرها في كلّ لقاء بينهما، ثمّ يؤجّل رغبتها للمرّة القادمة، ويستمرّ في خداعها عشرات المرّات. فقد استحضرت هذا الرّجل المتخيَّل، ومن ثَمَّ أشعلت به رغبتها، ثمّ تلاشى كما حضر، لتبقى ملتهبة برغباتها غير المشبعة؛ لأنّه محض توهّمات! فتنهي وجوده بالقتل.فهي امرأة محرومة منه.

ثمّ يتواصل الرّجال: "رجل برأس كالأفعى...آخر أثار استفزازي، كان يواقعني في كلّ ليلة بإصرار غريب، وبلا رغبة منّي، فهو لم يخطر ببالي قطّ...الرّجل الفزّاعة ،أردته أن يكون آدمي الخاصّ بي، لكن سرعان ما انهارت أحلامي وتوقعاتي كقصور أطفال في الرّمال، كان فارغاً، أجوف كفزّاعة الحقول... وغدٌ آخر لا يفعل شيئاً سوى إيذاء الآخرين"ص٢٨-٣٠

هؤلاء الرّجال هي من تستحضرهم في أحلامها، لتترجم بذلك رغباتها الدّفينة بإقامة علاقة مع الرّجل، ولشدّة هذا الاشتهاء، نجدها لا تكتفي بواحد، إلا أنّها لا تنجح بإشباع هذه الرّغبة المُتّقدة داخلها؛ لأنّها في الحقيقة فاقدة حضور أيّ رجل في حياتها، إلا أنّها تتجاهل هذه الحقيقة، وتلقي مسؤوليّة حرمانها على الرّجل، وتعمل على تصفية حسابها معه – كما يشير العنوان – فهي تتّهمه بأنّه يلدغ ويقتل كالأفعى، ويهوى إيذاء الآخرين، ويخيفها لأنّه كالفزّاعة، وتتّهم أحد الرّجال بأنّه يجبرها على مواقعته رغماً عنها، لتستمتع ولو في خيالها بأن تكون المرأة المطلوبة المتمنّعة، إلا أنّها تعترف بأنّ ذلك ما هو إلا أحلام، تنهار.

وهي إذ تُسقط الصّفات السّلبيّة على الرّجل هنا، فهذا لإحساسها بالحرمان من وجوده في حياتها، إذ تصرّح:" أردته أن يكون آدمي الخاصّ بي".ص٢٨

تقرّر فعل القتل بعد أن تدرك أنّ هذه الأحلام التي تسيطر عليها ماهي إلا ما يتمنّاه المرء، إذ تقول: " غير أنّ ما أثار رعبي ادّعاء علماء النّفس أنّ هذه أمور تحدث في اللاوعي، وإذا صدف وأن تحقّقت في الحلم، فدليل على ما يتمنّاه الشّخص في أعماقه".ص٢٨

إذن عدّت قول علماء النّفس مجرّد ادّعاء، إلا أنّها اعترفت به في داخلها إذ أثار رعبها من جهة، وبدأت تعمل من الجهة الأخرى على إنهاء هذه الأحلام بفعل القتل:" لقد استدعى الأمر أن أفكّر بأفضل طريقة لأدعه يبتعد عنّي ويكفّ عن مضايقتي، إلى أن خلصت إلى أسرع وأسهل الحلول! القتل ". ص ٢٨، فهي تعترف أنّ القتل أسهل الحلول، فهي ضعيفة، لا تملك حلاً أكثر إرضاء لها: "هكذا كان الأمر، إلى أن انتهيت منهم جميعاً، أجل، لقد قتلتهم جميعاً بضمير نقيّ صافٍ" ص٣٠

بعد أن قتلتهم تسير حياتها بهدوء وسكينة إلى أن تستيقظ ليلاً على عيونهم السَّاخرة المهدِّدة، فهم بعد موتهم ما زالوا يهدّدونها وما زالت حاقدةً عليهم، تحاول الهروب منهم. ثمّ تفكّر كيف لفتاة طيبِّة مسالِمة مثلها أن تقتل، وهل يستحقّون ذلك؟

تصرّ أنَّها نجحت في قتلهم للأبد، ومع ذلك ما زالوا يغزونها في أحلامها ــ رغم ثقتها بنفسها ــ كما تدّعي: " ... لم أستطع احتمالها رغم ثقتي بنفسي" ص٣١، هذه الثّقة التي تحاول أن تقنع نفسها بأنّها تمتلكها، لأنّها تدرك حقيقة افتقارها لها، فهي عندها لا تكتمل إلا بوجود الرّجل الذي تبحث عنه دائماً، ولكنّه لا يأتي. ولذلك ولعجزها عن تجاهل هذه الحاجة، تقرّر الانسحاب ... الموت: " ... وقفتُ فوقه، أمسكتُ بحبل الإضاءة المتدلّي، أحكمته حول عنقي، وبحركة خاطفة مخطوفة من أيّ تردّد أزحته بقدمي... هكذا أكون بلا أحلام تحرق ليلي بتلك العيون، أو تلهب فراشي باشتهاءات" ص٣١.

فالأزمة الحقيقيّة عند المرأة إحساسها بحاجتها للرّجل، وعدم قدرتها بحكم كونها أنثى على طلب هذه العلاقة منه، فتلوذ بأحلامها وأوهامها، لتدرك في لحظة المكاشفة مع نفسها أنّها ضعيفة فتلجأ من جديد إلى فعل القتل الرّمزي، ثمّ تنتحر في محاولة أخيرة للشّعور بالرّاحة والسّكينة.

ونجد أنّ بطلة **(قصة رمال متحركة/ الدرجات)**[1] استحضرت الرّجل من جديد في قصصها التي تكتبها، لكنّها أفشلت مشهدها في قصّتها الأخيرة، عندما تراجعت عن قتله كما تعوّدت أن تفعل في قصصها! تَعدّ هذه المرأة قتله انتصاراً لنفسها بقولها: " في الوقت الذي كان عليّ أن أنتصر لنفسي وأخرج مسدّسي من جيب سترتي." ص١٩، " لقد أفشلتُ المشهد الذي كنتُ سأكون فيه البطلة دون منازع."ص١٩، فالمرأة هنا ترى أنّها لا تستطيع أن تكون البطلة إلا إذا قتلته؛ لأنّه يسيطر على دور البطولة، لكنّها عجزت عن قتله، وكانت تشعر بأنّها لن تستطيع ذلك بقولها: "كنتُ في أعماقي أهجس بهذه النّهاية أو بما يشبهها." ص١٩، فهي تدرك عدم قدرتها على إلغائه من حياتها.

وتعترف بالأسباب التي جعلتها تفكّر في قتله، فهي لم تعد قادرة على فهم شيء ممّا يقول. كانت قد اعتادت الإصغاء له:" فيما كان يتحدّث، كعادته، وأنا مصغية إليه."ص٢٠، فهو قائد زمام الحديث، وهو المتكلّم عادة، وهي تكتفي بدور المستمع، فهو الفاعل وهي من يقع عليه فعل هذا الفاعل، لكنّها لم تعد قادرة على فهم ما يقول:" فوجئتُ بانغلاق منافذ التّواصل... رأيته رجلاً لم يسبق لي أن عرفته من قبل... لغة أسمعها للمرّة الأولى."ص٢٠

المرأة البطلة لم تعد قادرة على إيجاد لغة تفاهم معه، لدرجة أنّها شعرت بعجزها عن فهمه، ووصلت إلى مرحلة لم تعد فيها قادرة على فهم نفسها:" أنا عاجزة عن معرفة نفسي، وعاجزة عن معرفته."ص٢١، فهي دون وجوده تضيع، تفقد نفسها، فمعرفتها لذاتها لا يكون إلا من خلاله.

ليصرّح لها:" لن تفهميني."ص٢٢، وبهذا التّصريح منه عرفت أنّ علاقتهما في طريقها إلى النّهاية. لذلك قرّرت قتله، فهي تختار إلغاءه لأنّها تشعر بإلغائه لها، وتختار الطريقة التي تظنّ أنّها الأسهل والأسرع، وعندما تذهب لمواجهته، تتفاجأ به مرحاً حيّاديّاً، وكأنّ شيئاً بينهما لم يكن، وهذا يظهر أنّ المشكلة موجودة عندها، هي من يخلقها ويشعر بها. أربكتها كلماته لتفقد القدرة على مواصلة ما نوت عليه، وتنسحب، لكتابة قصّة أخرى:" فأمامي قصّة سوف أكتبها دون أن تخذلني أصابعي في المرّة القادمة."ص٢٣

فالمرأة هنا تعيش معاناة في داخلها من الرّجل، قد لا يكون هو سببها المباشر، فهي تظهر عاجزة عن فهمه، ولكنّها لا تحاول إيجاد لغة تفاهم مشتركة، أو خَلْق حوار منسجم معه، بل تثور عليه في داخلها، وتشعر به يسيطر عليها ، ويلعب دور البطولة دائماً، فتقرّر قتله، في محاولة منها

---

(١) عمايرة، جميلة، الدرجات، مصدر سابق، ص١٩

لأن تكون هي البطلة، وكأنّ البطولة لواحد فقط، والعلاقة مع الرّجل إمّا قاتل وإمّا مقتول، وهي علاقة مأزومة من جديد.

ولكنّها تتفاجأ به في (**قصّة الرَّهينة/ سيدة الخريف**)(١) في زقاق معتم حاملاً مُدية بيده يريد أن يقتلها بها، فقد تمكّن من أن يقتنصها بمهارة فائقة، فتشعر بخوف شديد:" أرتجف وأنظر إليه، أرتجف إلى حدّ يجعلني أكاد ألتصق به طالبة الدفء، وأكاد أتشبّثُ به منه."ص٢٨، فحتّى في خوفها منه، تشعر بحاجتها له ليحميها ويشعرها بالأمان، هذه المفارقة التي تحمل في جوفها الرغبة الحقيقيّة لهذه المرأة في الإحساس بالأمان مع الرّجل.

ويؤكّد فكرة بحثها المستمرّ عن هذا الرّجل قولُها:" أرجلٌ هو؟... ليس بالرّجل الذي أعرفه، لا يشبه من أعرفه... ليس هو من أريده، من أتشوّق لرؤيته كلّ مساء شتائيّ، فيصير للبرد والمطر مذاقهما الحميم."ص٢٨ ، فهي تعترف بأنّها تبحث عن رجلها الذي تحتاجه، وتبحث عن الحبّ معه، لكنّ الحقيقة أنّها عندما تلتقي رجلاً، تجده مختلفاً عن الذي حلمت به، في إشارة إلى أنّ المرأة تحلم برجل، لكنّها في الواقع لا تجده، بل تجد نقيضه، فهو قاتل. وحتى هذا القاتل تشعر بأنّها بحاجة لدفئه.

إلا أنّه حين يشعر بضعفها يتراجع عن فكرته، وتقع المدية من يده، فتقول:" ضعُف مشروع القاتل تجاه مشروع الضّحيّة"ص٢٤، فالعلاقة بين الرّجل والمرأة علاقة قاتل بضحيّة كما ترى البطلة. فتلتقط هي المُدية وتقترب منه :" مشروع الضّحيّة فيّ تنهض الآن وتنقلب."ص٢٩، وتعزم على قتله، إلا أنّها تتراجع بقولها:" كنتُ أريد قتلكَ"ص٣٠.

ويكشف لنا الحوار الدائر بين الرّجل الرّهينة والمرأة القاتلة، أنّها ضعيفة أمامه، وهو يدرك هذا الضّعف، ويعرف أنّها ليست قادرة على قتله، إذ يقول لها: " لكِ أن تنالي منّي...لكِ ذلك الآن(قال بنبرة واثقة)...لمَ لا؟...أنتِ الضّعيفة(يتحدّاها)."ص٣٠

فالمرأة هنا تدرك عدم قدرتها على قتله، وتدرك أنّه يكشف ضعفها، ولذلك يتّحداها أن تقتله، وهو ليس آبهاً. ولكن كيف ستشعر بالانتصار دون أن تقتله! وكأنّ السبيل الوحيد لها لتشعر بوجودها هو قتله، فهذه المرأة تعيش في حرب مع الرّجل، يجب أن تنتهي بموت أحد الطرفين، وانتصار الآخَر، وهذه دلائل من جديد على الأزمة التي تعيشها هذه المرأة البطلة من الرّجل، وهي أزمة تتضح من طرف واحد.

---

(١) عمايرة، جميلة، سيدة الخريف، المصدر السابق، ص٢٣

ولو نظرنا إلى المفردات التي تشير إلى فعل (القتل) لوجدناها مكرّرة في القصّة (خمس عشرة) مرةً:

(القَتَلة ــ القتل ــ القتل العمد ــ تقتل ــ قتل بعوضة ــ جريمة قتل ــ مشروع القاتل ــ أريد قتلك ــ القتل سيّئ ــ أموت قتلاً ــ أريد قتلك ــ يبقى القتلُ ــ قتلاً ــ قتلكَ ــ قتلي.) وهذا يشير إلى حالة البطلة المرأة التي يسيطر عليها هاجس العلاقة بين الرّجل والمرأة، وهي علاقة قاتل بمقتول، ومجرم بضحيّة.

لكنّ البطلة في النّهاية تترك المُدية، ويذهب كلّ منهما في طريقه: " كلانا أطلق سراحهُ الآن... أدركتُ هذا متأخّرة. " ص٣١، أدركت البطلة أخيراً أنّ حريّتها ليس بقتله، وتعترف أنّ هذا الإدراك تأخّر، ولكنّها لم تستطع أن تجد في المقابل صيغة سويّة للعلاقة بالرّجل، واكتفت بتركه، ليذهب كلّ منهما في اتّجاه.

وفي مجموعة (**قارع الأجراس**)[١] تبدأ المجموعة بعنوان (أنثى العنكبوت): " إنّها أنثى لا تشبه أحداً من نسائك." ص١٣، عبارة فيها أكثر من إشارة، فللإناث سمات متشابهة في تعاملهنّ مع الرّجل – إلا أنّ هذه الأنثى مختلفة عنهنّ– كما أنّ الرّجل الواحد حوله أكثر من أنثى، وهنّ جزء ممّا يملك إذ قالت: "نسائك" فاتّصال الكاف في كلمة " نسائك" توحي بحالة منّ التّملّك لهنّ.

لكنّ هذه الأنثى تختلف عنهنّ فهي: " إن أقبلتَ عليها أدبرتْ، وإن أدبرتَ أقبلت عليك بعواطفها المحمومة."ص١٣، فاختلافها عنهنّ كان برفضها الانصياع المطلق لرغباته، في إشارة إلى أنّ تلبية رغبة الرّجل من قبلهنّ هو المشترك بينهنّ، وكانت إن ابتعد عنها أقبلت عليه بعواطفها ورغباتها؛ لأنّها تريد أن تكون صاحبة القرار في هذه العلاقة معه، وليست المقودة دائمًا، متجاهلاً رغبتها هي.

تريد هذه الأنثى أن تنسج حوله شباكها، ليعلق فيها، وتريده أن يبقى ساكناً داخلها إذا أراد ألا يتألّم: "إن لم تتحرّك لن تتألّم، ولكن إن حاولت الحركة، فإنّ الخيوط الدّقيقة، ستحزّ أعضاءك، ستمزّق نسيج الجلد، ومن ثمّ اللحم والأعصاب... لا تتحرّك."ص١٣

إذن فاختلاف الأنثى عن غيرها من الإناث أنّها كانت الآسِرة وليست المأسورة، والحاكمة وليست المحكومة، والرّاغبة وليست المرغوب بها، وهي تريد منه أن يبقى ساكناً ولا يتحرّك ؛ لأنّه وقع أخيراً في مصيدتها: " أنتَ الآن في مصيدة الأنثى."ص١٣، استطاعت هذه الأنثى أن تحاصره،

---

(١) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، المصدر السابق، ص١٣

وتحدّ من أفعاله، وتهدّده بالموت إن خالف أمرها. ثمّ تطلب منه أن يغفو بانتظار أن تحرّره. فهي الآن الحرّة، وهو السّجين، وهذا ما اختارته هي لتختلف به عن الإناث الأخريات السّجينات في شباكه، وغير القادرات على الحركة، والمذعنات لأوامره.

فقد سئمت الأنثى دور الضحيّة وتمرّدت عليه، واستطاعت أن تحرّر نفسها، وتكون " الفاعلة"، وليست "المفعول بها". وهنا تهديد الأنثى للذّكر بالقتل يختلف – عن القصص السّابقة في هذا الإطار – إذ كان يخرج قويّاً من أنثى قويّة، تمرّدت على واقعها، وأرادت أن تكون مختلفة، وهذا تطوّر في شخصية المرأة – مقارنة بشخصية المرأة في قصص جميلة عمايرة– إلا أنّ أنثى العنكبوت التي نالت حرّيتها لم تستطع أن تصل إلى بديل آخر في علاقتها مع الرّجل، فصحيح أنّها لم تكن الضحية، لكنّها جعلته في مكانها السّابق، لنعود إلى دائرة العلاقة المأزومة بين الرّجل والمرأة، العلاقة القائمة بين قاتل وضحيّة. وما زلنا لم نصل إلى علاقة سوية بينهما عند بطلات القصص المتناولة.

ونرى تمرّد المرأة مجدّداً في **(قصّة انهماكات/ النّجوم لا تسرد الحكايات)**(١) فالبطلة تعيش في بيتها مع زوجها وأولادها منهكة :"... تدريس الأولاد... هيّأت الحمّام كي يغتسلوا قبل النّوم... تعدّ طعام الغد..."ص٥١، و" رمقت زوجها المحدّق في شاشة التلفزيون منذ ساعات طويلة."ص٥١، فهي امرأة أنهكها التعب، وأرهقتها المسؤوليّة، وفي الوقت الذي تنجز فيه كلّ ما عليها وحدها ودفعة واحدة نجد زوجها يقضي ساعات طوال على شاشة التّلفاز، لا يساعدها في شيء، ولا يلتفت إليها، فدوره داخل البيت سلبيّ جداً، أمّا هي فعليها أن تكون فاعلة ومنجزة دائماً في بيتها وفي عملها، وفي علاقتها مع زوجها وأولادها. وهذا الإنهاك انعكس على مظهرها العام، فقرّرت أن تعتني بنفسها أكثر منذ سمعت من زميلتها في العمل أنّ الموظّفين ينتقدون مظهرها:" سمعتُ أحدهم يقول إنّ أظافرك دائماً متّسخة وأنّ ثمّة رائحة بصل تفوح منك بصورة مستمرّة." ص٥١

هذه المرأة باحثة اجتماعيّة تعمل في مركز للدّراسات، كُلّفت بتقديم تقرير عن الحالة النّفسيّة لسجينة قتلت زوجها بطعنات متكرّرة بعد أن كانت تظهر للنّاس أمّاً نموذجيّة وزوجة صالحة، تمنح أسرتها جُلّ وقتها، لتفاجئ نفسها وزوجها يوماً بسكّين تغرسه في جسد زوجها وهو نائم، يرديه قتيلاً.

---

(١) النسور، بسمة، النجوم لا تسرد الحكايات، المصدر السابق، ص٥١

استهجنت الباحثة هذا الفعل من المرأة، وممّا أدهشها أنّ هذه القاتلة تعيش حالة سلام مع نفسها بشكل غير اعتياديّ، كما أنّها لا تكترث بتقديم أيّ مبرّرات لفعلتها ليُخفّف الحكم عليها، بل لا تُرى إلا وهي مبتسمة منذ ارتكبت جريمتها، حتى شكّ القضاة بأنّها مريضة نفسيّاً.

فهذه السّجينة ترفض أن تظهر بدور الضّعيفة والضحية، وترى أنّ في ذلك إهانة لها:" لا أحبّ أن أرى نفسي كضحية... إنّ في ذلك إهانة كبيرة... الحياة ليست أهم من الحريّة." ص٥٣، فقد رفضت الزّوجة أن تعيش دور الضّحية بعد موته، كما كانت في حياته.

عادت الباحثة الاجتماعيّة إلى بيتها، لتجد زوجها ما زال جالساً أمام التّلفاز، واتّهمها بالتّقصير مع ابنها في تدريسه. صورة الرّجل الذي لا يتحمّل المسؤوليّة، ويلقيها كاملة على كاهل الزّوجة، ولا يكتفي بذلك بل يتّهمها بالتّقصير.

تذهب للنّوم، إلا أنّها تستيقظ مفزوعة: "هُرعت إلى المطبخ، فتحتُ الدّرج، تأمّلتُ السّكاكين المصفوفة بعناية، جمعتها بعصبيّة، وضعتها في كيس ورقيّ... ألقت بالكيس في صندوق القمامة."ص٥٤، نجد أنّ الباحثة الاجتماعيّة منعت نفسها من فعل القتل؛ قتل الزّوج، فألقت السّكاكين في القمامة، فقد فكّرت في قتله كردّ فعل لحالة البلادة واللامسؤوليّة التي يعيش فيها، مقابل الضّغط الكبير الذي تعانيه، وكأنّها بذلك تفهم الحالة النّفسيّة للسّجينة التي قتلت زوجها، بل وتجد لها المبرّر. إلا أنّ صوتاً غامضاً يمنعها من النّوم، قد يكون صوتها الدّاخليّ الحبيس الذي تمرّد على كبته، وألحّ عليها بهاجس القتل.

فالمرأة في هذه القصّة لجأت للقتل في محاولة أخيرة متمرّدة للتّعبير عن الضّغط الهائل الذي ترزح تحته، وحدها، دون وجود سند أو عون، نفسيّ أو ماديّ، في محاولة لإنهاء الزّوج الذي ظهر وجوده كعدمه، بالإضافة إلى أنّه يصادر عليها حقّها في حياة خاصّة بها.

والقتل من جديد يعبّر عن ضعف المرأة في مواجهة الرّجل، فتختار القرار الأسهل الذي يعبّر عن رغبة في الانتقام، دون مراجهة.

أمّا الرّجل الصّامت الذي لا يتغيّر بإهماله لها يشرب من يدها كأسه الأخير في (**قصّة الهاوية/ رجلٌ حقيقيّ**)(١)، بدأت القصّة بأفعال تدلّ على موته:" أملتَ رأسك، انحنيتَ، انطويتَ على نفسك ثمّ انطفأتَ...توسّدتَ الأوراق التي كنتَ تكتب عليها قصّة حياتك."ص١١١ ، فقد انتهى وجوده على يدها. تراهن أنّه لم يعش حياة عظيمة قطّ كما كان يدّعي ، وترى أنّ الموتَ موتٌ في كلّ حال،

---

(١) النمري، بسمة، رجل حقيقي، المصدر السابق، ص١١١

ولا يوجد موت عظيم كما كان ينتظر:" سوف يكون موتي عظيماً...كما كانت حياتي."ص١١١، كان يعيش حياته على مكتبه، يمسك قلمه ويكتب، يتجاهل وجودها تماماً:" ظهرك لي وقلبك على الورق، وقلمك بين أصابعك يختصر كلّ حياتك."ص١١٢، وكان دورها دور الخادمة، لم يحاول أن ينظر إليها مبتسماً، أو أن يشكرها:" وأنا آتيك بفنجان القهوة، دائماً من الخلف."ص١١٢، لا يكلّف نفسه عناء الاستدارة نحوها. تعيش حياتها معه في صمت وسكون، وتنتحبُ في داخلها بهدوء أيضاً.

فظهرت البطلة امرأة منكسرة، تنحدر إلى الهاوية، تغرق في حزنها، تعتزل الحياة، وكلّ ذلك بفعله، إذ أهملها، تجاهل كونها إنسانة، وكونها امراة وزوجة، وكونها تحبّه:

" كنتُ أرى نفسي أنحدر شيئاً فشيئاً"ص١١٢

" ومرّت السّنوات طويلة، كنتَ في أثنائها تجبلني بالحزن، وترويني بالعطش، ولا تملّ."ص١١٢

" أبداً لم تمدّ لي يدك، حتّى أنّك لم تدرك مدى حاجتي إليها."ص١١٣

" اعتزلتُ الحياة حين اخترتك."ص١١٣

فتقرّر أن تتركه، وتهجره، فلم يكلّف نفسه عناء توديعها، واكتفى برفع يده، وكــأنّها مجرّد عابر سبيل!

غادرته ولكنّها لم تجد بديلاً عنه، " ما كان أمامي إلا أنت أو الموت، فعدتُ إليك؟"ص١١٣ عادت مقهورة مضطرّة على الرّغم من معاناتها معه، فليس لها مكان آخر. وعندما تغلق الطرق أمامها، تسقيه كأس الموت الأخير:" قدّمتُ لك فنجان القهوة الأخير... شربته ثمّ متَّ."ص١١٣ "وأنت يا أنت الذي لم أعد أعرف ماذا أسمّيك، وبماذا أناديك... ما أظلمك! صمتك الأبديّ يجلّلك منذ ألف سنة، وسيبقى لألف سنة أخرى قادمة، وأنت ستبقى كما أنت."ص١١٩

مثّلت هذه المرأة نموذج المرأة المقهورة في بيتها، التي تعيش مع رجل أنانيّ، لا يعيرها أدنى اهتمام، ويتعامل معها على أنّها مجرّد خادمة، يعيش معها صامتاً، لا يتغيّر أبداً. لكنّ هذه المرأة فشلت في إيجاد درب الحريّة، ولجأت إلى القتل، إلى وسيلة الضّعيف، دون أن تقدّم حلاً حقيقيّاً لكثيرات من النّساء اللائي يعشنَ مأساتها.

أمّا في **(قصّة رحلة أخيرة مع الوهم/ منعطفات خطرة)**(١) فالزّوجة تشعر بضعفها، بإهمالها، تركض وراء زوجها لاهثة تريد اللاحق به، لا يرحمها ولا ينتظرها، بل ضاعف سرعته، فهو يستمتع بالإمعان في إذلال رجاءاتها. كان يضنّ عليها ببضع دقائق راحة:" بقسوته المعهودة، وبرودة

---

(١) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، المصدر السابق، ص١٢

أعصابه المبالغ فيها."ص١٢، واصلت ركضها حتى صارت بجواره، وأخذت تتوسّله أن يقف: " لكنّه لم يستجب لها، وتابع سيره دون أن يعيرها أي اهتمام." ص١٣ .

فالرّجل ظهر بصورة الإنسان القاسي، فاقد الرّحمة، الذي يتعامل مع المرأة بتعالٍ واستخفاف ولا يبذل أيّ جهد من أجلها، بل يكتفي بإشعارها أنّها الأضعف. وهي في المقابل تقبل هذا الدّور وتستسلم له:

"اجتاحتها موجة من القنوط... طأطأت رأسها... أخذت تجرّ ساقيها... عقلها عاجز عن فهم الأحداث...تجد نفسها مدفوعة للسّير وراءه مثل سجينة." ص١٣

وهي عليها أن تلحقه شاءت أو لم تشأ، تستغيثه، فلا يقف، ويمضي مستخفّاً بها، متلذّذاً بتقدّمه:" خيّل إليها أنّه يستمرئ عذابها ويفرح بشقائها."ص١٣.من قعر اليأس تنبتُ الإرادة، تستجمع قواها، تحمل صخرة كبيرة، تنجح في رفعها:" كانت هذه لحظة الاكتشاف الرّائعة، أيقنت الآن أنّها إنسانة ذات إرادة، وأنّ لها روحاً حرّة...وأنّها قويّة." ص١٤. فهذه المرّة الأولى التي تكتشف فيها أنّها قويّة، لأنّها أمعنت في رؤية نفسها ضعيفة. رفعت الصّخرة، نادته بالصّوت الجديد، فاستدار فزعاً. المرّة الأولى التي يستدير فيها، ويلتفت لندائها؛ لأنّه أحسّ القوّة في صوتها، أحسّ أنّها لم تعد كما اعتاد عليها ؛ ضعيفة، مستسلمة، وفي هذا إشارة إلى أنّ المرأة هي التي تسمح للرّجل بأن يستخفّ بها، وأن يستضعفها، لإحساسها هي بنفسها ضعيفة، وإن كان هذا نتاج مجتمع، ربّاها أن تكون الأضعف بما يتناسب مع صفاتها الأنثويّة من وجهة نظره.

تركت الصّخرة تسقط باتجاهه: "زفرت من أعماقها كلّ ألمها وعذابها وضعفها القديم، وقفت قرب الصّخرة...رفعتها...رأته." ص١٤. فانتقمت منه لنفسها التي عذّبها كثيرًا، انتقمت من إهماله ولا مبالاته بها.

لكنّي أرى أنّ هذه المرأة كان بإمكانها أن تسخّر قوّتها التي اكتشفتها مؤخّراً في أن تحيا الحياة التي تستحقّها، ولا تحوّلها لطاقة انتقام، فما زالت المرأة في القصص التي تناولناها غير قادرة على طرح حلول منطقيّة وواقعيّة لعلاج الاضطهاد التي تعانيه من نماذج ذكوريّة معيّنة.

فكيف لو اكتشفت خيانته كما في **(قصّة يحدث أيضاً/ سيدة الخريف)**(١) – راجع (صورة الرّجل الخائن) – تكتشف البطلة خيانة حبيبها، وتتفاجأ بهذه الخيانة التي لم تتوقّعها قطّ منه ، فقد كانت تظنُّ علاقتها به أبدية رغم ما كان بينهما من شجار وتخاصم، فتقرّر الانتقام منه، إذ تقول:

---

(١) عمايرة، جميلة، سيدة الخريف، المصدر السابق، ص٣٣

"سأعلّمه من أنا."ص٣٤ ، تحدي الكبرياء المجروح. فهو لا يعرف عنها الكثير، وهي اكتشفت أنّها لا تعرف عنه الكثير أيضاً:" ... يجهل عنّي الكثير، كنتُ أجهل الكثير عنه أيضاً."ص٣٤، فعلى الرّغم من علاقتهما السّابقة، إلا أنّ كل واحد منهما كان يخفي عن الآخر جزءاً من شخصيّته، ربّما الجزء الذي لا يحبّ للآخَر أن يكتشفه، وهنا يظهر خلل في هذه العلاقة التي لم تقم من البداية على الصّراحة. وأخيراً تقرّر: "سوف أقتله".

تبدأ بمراقبته عن كثب، لتكتشف مواعيد زيارته لحبيبته الجديدة، في بيتها الذي تعيش فيه وحدها، وهنا تقارن بين لقائه بها سابقاً ولقائه مع الحبيبة الجديدة الذي تراه مدعاة لراحة واسترخاء أكبر كونه في منزلها الخاصّ، ويثير الأمر حنقها بقولها:" إنّه لأمر يبعثُ بي الجنون."ص٣٥، وهذا يظهر استمرار تعلّقها به، وحبّها له، فعلى الرغم من خيانته ما زالت تشتهي جلسات استرخاء معه.

تراقب هذه المحبوبة الجديدة:" لم تكن أجمل منّي"ص ٣٦، فهي ما زالت تبحث عن الأسباب التي جعلته يخونها، وترجع هذه الأسباب إليها، فربّما لنقص فيها خانها، لكنّها تقنع نفسها بأنّ الأخرى ليست أجمل منها.

تخرج لقتله، وإذ تسألها أمّها عن وجهتها تجيب بأنّها قضيتها وحدها:" كانت قضيّتي وحدي."ص٣٧ ، فالثأر منه قضيتها. تنتظره عند شقة حبيبته، لتغدر به، تعيش حالة قلق وتوتّر وخوف في انتظاره:" غطّى صوت قلبي على ما عداه من أصوات... صوت الخوف من العتمة في مكان غريب... ركبتاي ترتجفان... جسدي يرتعش... أسناني تصطكّ... خوفي من أن لا يجيء."ص٣٧ ، فهي تعيش حالة خوف ممّا ستفعله، ومن العتمة، ومن خشيتها ألا يأتي.

تتخيّل مشهد قتلها له عندما يقترب منها، لكنّ أوّل ما تقوله:" كم أودّ أن أحضنه كلّه." ص٣٨ حتى وهي تستعدّ لقتله تتمنّاه، ترسم أن تسدّد طعنتها الأخيرة إلى بطنه، تتخيّل أن تسمع صوته: "أنين حادّ خفيض ينبعث من جوفه... أنيني يخبو في داخلي."ص٣٩، فهي تتمنّى أن تسمعه يئنّ ويتوجّع ليهدأ وجع قلبها، الذي كان هو سببه.

تتمنّى أن تراه يعتذر لها وهو مقتول، فهي تحلم بهذا، وتدرك كم هو بعيد:" قد تكون بقايا اعتذار القتيل لقاتله."ص٣٩ ، ولكنّه عندما يجيء، تكتشف أنّه وجهٌ لرجل آخَر تراه لأوّل مرّة! فهل ذهب حبيبها السّابق لأخرى؟ هل خانها من جديد؟

ظهرت المرأة في هذه القصّة وقد تعرّضت لخيانة الرّجل، لكنّها حصرت نفسها فيه حتّى بعد انتهاء علاقتهما، وسعت للانتقام منه، وبقيت مقيّدة أسيرة حزنها وجرحها، في الوقت الذي كانت في

داخلها تتمنّاه وتحبّه. فلم تستطع أن تتحرّر منه، وقد ساهمت هي في زيادة ألمها عندما أوقفت حياتها عليه، وتجرّعت مرارة خيانته، دون أن تبحث عن مواطن قوّتها وعن آخر يستحقّها، بدل أن تتّهم الرّجال كافة بالخيانة. فالمرأة هنا بقتلها عبّرت عن ضعفها، وافتقادها لسكون نفسها دونه، فكما ألغى وجودها بخيانته، أرادت إلغاء وجوده بقتله.

وتقتله وتقتل جارتها في **(قصّة رائحة / قارع الأجراس)**(١) إذ تجدهما في سريرها، تغلق الباب عليهما ميتيْن، إلا أنّ رائحة تفوح في البيت...رائحة موت، لا تتوقّف عن شمّها إلا عندما تقتل نفسها!

فقد ظهرت صورة المرأة القاتلة التي تدافع عن ضعفها وتقاوم ألمها بالقتل، وهو وسيلة الأضعف للانتقام.

٢. المرأة الضعيفة الخائفة:

تظهر بجلاء في هذه القصص صورة المرأة الضّعيفة أمام الرّجل، الخائفة منه، حتى وهي تتشدّق بضرورة الجرأة، كما في **(قصّة جلسة سريّة/ سروال الفتنة)**(٢) نسمع مجموعة من النّساء يتحدّثن عن ضرورة الجرأة والإقدام، لكنّهنّ لا يجرؤنَ على الاحتجاج على قهوة قدمتها المضيفة لهنّ على خلاف طلبهنّ!

فحالة خوفها تسيطر عليها لتهاجمها في أحلامها كما تظهر" أم عزّام" في **(قصّة زقاق/ شكل للغياب)**(٣) التي تحلم دائماً بأشخاص يحاولون قتلها، تبكي وتصرخ خوفاً في الليل، ولم تعد تطيق زوجها، وصارت تعلن ذلك صراحة.

وإذا أرادت أن تدافع عن نفسها فدفاع ضعيف إذ نجد المرأة في **(قصة هدوء/ الدرجات)**(٤) في حالة دفاع مستميت عن النَّفس، لكن بالكلام فحسب، فهي تُهدِّد دون جدوى. وتعترف أنَّ اعتقادها بكونها قادرةً على منعه من الوصول إليها مجَرّد وهم كبير.

---

(١) العطعوط، سامية، قارع الأجرس، المصدر السابق، ص٣٧

(٢) العطعوط، سامية، سروال الفتنة، المصدر السابق، ص٣٥

(٣) حبايب، حُزامة، شكل للغياب، ص٧

(٤) عمايرة، جميلة، الدرجات، ص ١١.

أمّا في قصّة **(الرَّهينة/ سيدة الخريف)**(١) تعيش البطلة في حالة دائمة من الخوف منه، تعكسها مفرداتُها: (جزعي – يرعبني – الارتجاف – فزع – جُبني – هشاشتي – مرتعشة – الضعيفة).

كما نرى هذه الحالة من الخوف والجزع عند البطلة في (**قصّة يحدث أيضاً/ سيدة الخريف**)(٢)

إذ نسمعها تقول: (ركبتاي ترتجفان- جسدي يرتعش - أسناني تصطك- خوفي- قلقي) . وتبدأ مجموعة (**طقوس أنثى**)٣ بضير (هي) الذي يعرّف بأنّه أنوثة تذوب في حدقتي رجل، أنوثة تفيض بالضّعف. فالأنثى ليست ضعيفة فحسب بل هي تمتلئ إلى درجة الفيضان بهذا الضّعف، وتذوب في عيون الذّكر.

ونجد أنّه يتعدّى عليها بالضّرب في قصّة (**حريم السّيّد/طقوس أنثى**)(٤) إذ نجده يصفع زوجته فتقابل صفعته بالسّكوت والدّموع والهروب إلى غرفتها ووحدتها.

وفي **(قصّة يوم آخر/طقوس أنثى)**(٥) بطلتنا منزعجة ممّا تعرّضت له صديقتها، إذ ضربها أخوها بالحزام!

وهذه الأنثى التي ترضع ضعفها لا تقوى أن ترفض دعوة وتكتفي بالهرب كما نجد في **(قصّة مسحة أنوثة/ سروال الفتنة)**(٦) إذ لا تمتلك الجرأة لرفض دعوة غير بريئة منه لبيته، لكنّها تنتهز فرصة انشغاله لتهرب عنه بعيداً، خاشية أن يلحقها.

أمّا في **(قصّة حبل سرّي/ ليل أحلى)**(٧) فنرى الطليقة الهاربة بابنها، إذ تخشى من تهديدات من " رماها"! تخشى أن يحرمها فلذة كبدها، فتذهب به بعيداً، تقطع علاقاتها بكلّ من تعرف، تبقيه لصيقاً بها، مربوطاً إلى جانبها كيف لا يُخطف!

---

(١) عمايرة، جميلة، سيدة الخريف، المصدر السابق، ص٢٣

(٢) عمايرة، جميلة، المصدر السابق، ص٣٣

(٣) العطعوط، سامية، طقوس أنثى، المصدر السابق، ص١١

(٤) العطعوط، سامية، المصدر السابق، ص١٢

(٥) العطعوط، سامية، المصدر السابق، ص٣٠

(٦) العطعوط، سامية، سروال الفتنة، المصدر السابق، ص٥٣

(٧) حبايب، حُزامة، ليلى أحلى، المصدر السابق، ص٨٧

وهي تخشى أن تصارح أحداً بذكرياتها ففي **(قصّة خرمشات في الجوار/ سروال الفتنة)**(١) تظهر البطلة تحرق أوراقها.. مغامراتها ... ذكرياتها، فهي تخشى أن ترى ابنتها هذه الذكريات فتتعرّى أمامها! وهي إذ تحرقها تشمّ " رائحة شواء آدميّ"! فهي لا تجرؤ أن تواجه بحقيقتها، فتحرق نفسها في صورتها الحقيقيّة، لتبقى موجودة بصورة أخرى ليست هي نفسها.

ويلاحق المرأة الخوف من الرّجل في **(قصّة يوم آخر/طقوس أنثى)**(٢) إذ تسير باتجاه بيت صديقتها، تلاحظ رجلاً يلاحقها، يسير خلفها، خافت منه! شعرت أنّه سيهجم عليها! تتذكّر " كراهيتها للّرجال " وتقول: " استعدتُ حقدي القديم عليهم"، فهناك ذاكرة جمعيّة سلبيّة للرّجل في ذهنها. لتكتشف أخيراً أنّه ذاهب لمحلّه، غافلٌ عنها.

٣. المرأة الوحيدة:

المرأة في عالم وحدها، تعاني من وحدتها وعزلتها والصمت من حولها، وقد تصل إلى حدّ لا تجد فيه حيّاً يفهمها، ففي **(قصة صورة عتيقة/ الدرجات)**(٣) طلبت البطلة من أخيها أن تُشارك في في تشييع جثمان والدها، فَدُهش الأخ فهو لم يعتد أن تطلب هذا الطلب فتاةٌ، فليس لها حقّ الخروج إلى المقابر كالرّجال، إذ فكرّ: "فالنساء لا يخرجن في الجنازات".

بعد الدّفن بدأ الإخوة يتلقون العزاء من الجميع، وهي بقيت وحيدة، لم يقترب منها أحد، ولم يلتفت إليها إذ تقول: "وكأنّنيّ كائن لا مرئيّ"، فهي ليست مجرّد نكرة، بل كائن غير مرئيّ، فهي غير موجودة حتى في وجودها؛ لأنّها أنثى. غادر الجميع وبقيت وحدها، خرج والدها من قبره بابتسامة كبيرة وعانقها، إذن لم يرها أحدٌ سوى الميت؟

غادرَ معها، وأخبرها أنّه لا يمكن أن يتركها وحيدةً بين الجمع، فهي لم تجد لها مكاناً بين الأحياء، فلاذت بالميت! فهي أنثى وهم الذّكور!

ثم جلسا إلى أن قرّر والدها العودة، فعانقها طويلاً ومضى، وهي لا تعرف إن عاد إلى قبره أمَّا ما تأكدّت منه أنَّها لم تَعُد لمنزلها قطّ بعد ذلك، فليس مكانها هناك!

---

(١) العطعوط، سامية، سروال الفتنة، المصدر السابق، ص٣٧

(٢) العطعوط، سامية، طقوس أنثى، المصدر السابق، ص٣٠

(٣) عمايرة، جميلة، الدرجات، المصدر السابق، ص٣٥

وتظهر المرأة المنسيّة في (**قصة صندوق بريد/ الدرجات**)[١] إذ تُعيدها ذكريات طفولتها إلى مشاهد ما؛ منها عمّتها التي ترشُّ توابلها على قصّة رجل بعيد مرّ في حياتها كطيفٍ ثمّ رحل منذ زمن بعيد. فالرَّجل مُجرّدُ طيف، مرّ وغادر، ولكنّه ما زال موجوداً في قصصها وأمجادها السَّابقة.

تحاول أن تكتب شيئاً منذ "زمن أزلي" لم يُكتب بعد! فهل فقدت القدرة على التعبير عن نفسها وأفكارها منذ الأزل؟!

تتحدّث عن تعلّقها بهدية أهداها لها أخوها في عيد ميلادها المئة، يلازمها شعورٌ بأنَّها عاشت في زمنٍ آخر، باسمٍ آخر، تدرك بأنَّها طفلة لن تكبر أبداً.

إذن هي صورة عتيقة لإنسانة عاشت في عزلة، فلا أحد يتذكرها: صندوق بريدها فارغ هاتفها لم يرن ولا يرنّ، وأحلامها الدائمة هي سبب اصطدامها باستمرار.

هي المرّة الوحيدة التي أرسل فيها أخوها لها نقوداً، وضعتها في محفظتها ونامت، لتحلم أنّها سُرقت، وإذ تستيقظ لا تجد النقود فعلاً، وعندما خرجت لم تشأ أن تقابل رجلاً سواء أكان هو من سرق النقود أم لا، فهي تعتقد أنّه "لا يُعقل أن يكون لصيّ الليليّ امرأة، إنّه رجلٌ بالتأكيد!".

أهي المرأة العتيقة التي لم يختلف ماضيها عن حاضرها عن مستقبلها؟ أم أنَّها صورة للمرأة التي يمرّ عنها التاريخ ويتركها خلفَه تتعَتّق؟ وأمَّا اللصّ فهو الرجل دائماً ، لص النقود؟ أم لصّ عمرها الذي ضاع؟

تسير في الشَّارع "ولا أحد من الآدميين يمشي في شوارع المدينة سواي"، هكذا تقول؟ فهي وحيدة لا تجد في الشوارع إلاّ عجائز يتمسّكون بآخر أنفاس الحياة أو أطفال يلهون وهي بينهم: ضائعٌ بلا هدف، وحيدٌ بلا أنيس.

صورة المرأة، صورة يكسوها الغُبار، ثابتة لا تتغيرّ، وحيدة! وعندما يُذكر في حياتها الرُّجل يُذكرَ كطيفٍ يختفي أو لصٍّ يسرق.

ونجدها تجلس في البيت وقتاً طويلاً تنتظره في **(قصة قيظ وقهوة باردة/ سيدة الخريف)**[٢] وبعد طول انتظار وهي في البيت وحيدةً، يطرق الباب، يجيء، تستوقف الزمن تقبض على اللحظة الهاربة، فهي تخشى أن يمرّ الوقت وينتهي اللقاء، فهو رجلها الذي يمرّ ولا يمكث، **ويعلّقها ولا يتعلّق بها.**

---

(١) عمايرة، جميلة، المصدر السابق، ص٤١

(٢) عمايرة، جميلة، سيدة الخريف، المصدر السابق، ص٥٧

وكأنّ حدسها ينبئها إذ تُرسَم الخيبة على محياها من جديد فقد رفض بإصرار أن يدخَل، اعتذر بحبّه لها، وهي فتاة وحيدة، عادت الروح إليها بتلك الكلمات منه، ليختفي من جديد، فيعود الهدوء الكئيب الكتيم الرتيب كما وصفته. ثمّ تدرك أنّه يعود لزوجته التي لا يرفض الدخول عندها لأنَّها وحيدة، كما بطلتنا.

فعندما تُحب، تُحِبّ رجلاً لغيرها، لتبقى منتظرةً له عمرها، قبل أن يجيء وبعد أن يجيء، فهو ليس لها، وهي لا تسعد دونه لذلك نجدها دائماً كئيبة حزينة، فصوتها واهن، متقطّع، مختنق متحشرج، متوسّل، وتبقى في النهاية وحدها.

من جديد امرأة تُعاني الأرق، والوحدة، تعيش حالة سكون وصمت في (**قصة القصَّاصة/ أكثر ممّا أحتمل**)[١] وحتّى السّكون عندما يحلّ عليها ليلاً تصفه" بالرجل القميء"، فالسّكون رجلٌ إذا كان عليها ثقيلاً غير مرغوبٍ به.

وفي نظرةٍ إلى قاموس كاتبتنا الذي وظّفته في هذه القصة نجده يدلّ على حالتَي الوحدة والخوف:

(الأرق- الهدوء المميت- صوت الصمّت- قلبي المنقبض- السكون رجل قميء- الرعب- يشلّ تفكيري- أنتفض خوفاً- أخشى- صرختي- بشكل مُرعب).

البطلة وحيدة في (**قصّة أكثر ممّا أحتمل/ أكثر ممّا أحتمل**)[٢] حالةٌ من الكسل تسيطر عليها لتتمادى فيها إلى حدّ البلادة، تلحّ عليها رغبة في القراءة، لكنّ الكسلَ يعيقها، لتتذكرَ أنَّ أخاها أكثر منها جلداً على القراءة، فتضرم فيها نار الغيرة، إذ تقول : " ذلك الرَّجل الذي يُسمَّى شقيقي يغيظني بجلده على السّهر والقراءة".

فشقيقها ما هو إلاّ " رجل"، بما تحمل هذه الكلمة من معنى؛ رجل بتسلّطه وربّما رجل بغيرتها منه، أو بقدرته على إغاظتها!

إذ تقول: الرجل الذي يُسمّى شقيقي؟!

فليكن مَنْ يكون، فهو في النّهاية ليس إلاّ رجلاً.

---

(١) الرفايعة، جواهر، أكثر مما أحتمل، المصدر السابق، ص٢١

(٢) الرفايعة، جواهر، المصدر السابق، ص٣١

الوحدة تولّد شعوراً نفسيّاً سيّئاً جعل البطلة في **(قصّة على جانبيّ الباب/طربوش موزارت)**[١] تفكّر بالانتحار، وإنهاء حياة من العبثيّة والوحدة.

ويضيع جمالها سدىً في (**قصّة جمال كان يوشك/طربوش موزارت)**[٢] إذ تظهر امرأة – عُرف أنّها جميلة– مرّ عليها الزّمن وهي جالسة على قارعة الطريق، تحمل كيساً كالحاً كوجهها! تختفي، وإذ تُكتشف لاحقاً يجدونها ميتة في بيتها وحيدة كما عاشت، ثمّ تحلّ مكانها فتاة أخرى، فمثل هذه الفتاة كثيرات!

وتتكرّر الصّورة في **(قصّة ضجر/طقوس أنثى)**[٣] لتظهر أنثى وحيدة، تعيش فراغاً كبيراً في حياتها، يلاحقها الضّجر أينما ذهبت.

وتسأم البطلة مجدّداً وحدتها وتقرّر أن تحرّر روحها من أسر الجسد في (**قصّة أحزان أرضيّة/ رجل حقيقيّ)**[٤] لتقول :" أنا وحيدة، منذ أن ذهبتَ وأنا وحيدة"، لا تستطيع أن تفرح بعده يعتصرها الألم وهي تسأله غائباً: " لماذا تركتني؟"، تقرّر أن تعود إلى الأرض، فالأرض حضن فيموت جسدها لتتحرّر منه :" جسدي لم يعد قيداً يكبّلني ... إنّه جسد مختلف ترضاه نفسي، ففيه متّسع لأحلامي".

الهدوء الموحش يوحش النّفس لتغدو به متوحّشة كما بطلتنا في (**قصّة الهاوية/ رجلٌ حقيقيّ)**[٥] التي قتلته لتنتقم لنفسها، بعد صمته الأبديّ معها، تجد نفسها "جزيرة وحيدة" ، عادت لمنزله، و مع ذلك ستبقى وحيدة، وهي منذ جاءت إلى هذا المنزل كانت وحيدة. وحيدة بوجوده ووحيدة بموته، فقد سلبها حياتها.

وما أبشع أن يتخلّص المرء من وحدته، ثمّ يعود ليتجرّع مرارتها من جديد، ففي (**قصّة غروبٌ آخر/ منعطفات خطرة)**[٦] تظهرُ البطلة عجوزاً وحيدة، تعيش في عزلة قاتلة، تلتقي عند الغروب على شاطئ البحر عجوزاً مثلها، ويقرّرا أن يكون لقاؤهما اليوميّ على البحر عند الغروب.

---

(١) العطعوط، سامية، طربوش موزارات، المصدر السابق، ص٦٣

(٢) العطعوط، سامية، المصدر السابق، ص١٥

(٣) العطعوط، سامية، طقوس أنثى، المصدر السابق، ص ١٤

(٤) النمري، بسمة، رجل حقيقي، المصدر السابق، ص٦٧

(٥) النمري، بسمة، المصدر السابق، ص ١١١

(٦) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، المصدر السابق، ص٢٣

شعرت أنّ حياتها اختلفت، فصار لها رفيقة لن يبعدها عنها إلا الموت. وجاء ذلك الغروب الذي لم تأتِ تأتي معه الرّفيقة، إنّه الموت أخذها. اعتصرها الألم، هل ستعود إلى الوحدة مجدّداً؟ ترفض العودة لوحدتها وإذ ذاك، تسابقُ الشّمس إلى الغروب... وسط البحر. فقد قرّرت أن تلحق بصديقتها فالوحدة قاتلة!

وفي (**قصّة نصف أرملة/ منعطفات خطرة)**(١) تقتلها الوحدة بعده، فزوجها قد مات، تلومه إذ تركها ولم يفكّر بحالها بعده، تغرق بأساها ووجعها : " الوحدة مرّة، الله لا يكتبها على إنسان"، تصنع فنجانَي القهوة، وتشرب معه، ثمّ تغرق في إغفاءة لذيذة قد تطول!

وما أصعب أن تحزن فلا تجد من تشكو له! فهي في (**قصّة الشّمس في منتصف الليل/ منعطفات خطرة)**(٢) تبكي بحرقة ومرارة، يرتفع صوتها منتصف الليل، على السّرير في غرفتها **وحدها**، فزوجها لم يأتِ بعد، لا ينير ليلها وحزنها إلا ابنها يبذل كلّ جهده ليراها تبتسم من جديد.

كما نجد المرأة التي تهرب من وحدتها إلى دُماها كما في (**قصّة منعطفات خطرة/ منعطفات خطرة)**(٣) فالبطلة وحيدة، تعيش في عالمها المتخيّل مع مسرح الدّمى الذي صنعته كما تحبّ، حبيسة جدران غرفتها الصّماء، تنتظر من يرفعها!

ويزيد الإحساس بالوحدة حدّة عندما يمارس المجتمع ضغوطه، ويفرض ثقافته، ففي **(قصّة حامي ... بارد/ سيدة الخريف)**(٤) تظهر البطلة أختاً لأخوين تمتدّ القطيعة بينهما إلى أن يقتل الأخ الأكبر أخاه، وهي أختهما: "امرأة وحيدة" كما تقول، [ودمها لم يتوقّف نزيفه بعد] هي عبارة استَخَدمتها تعني بها عدم زواجها، فهي عانس، والمرأة مجروحة نازفة ما دامت لم تتزوّج، وانتقاداتٌ كثيرةٌ حولها تتكرّر، في أسطوانة بالية تسمعها بمناسبة وبلا مناسبة.

ظهرت البطلة في صورة سلبيّة، فهي مستسلمة لوحدتها وآهاتها، وتدين الرّجل وتحمّله غالباً مسؤوليّة حالتها، وتتغافل عن كونها المسؤول الأوّل عن هذه الحالة.

---

(١) النمري، بسمة، المصدر السابق، ص٥٨

(٢) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، المصدر السابق، ص٦٧

(٣) النمري، بسمة، المصدر السابق، ص٧٧

(٤) عمايرة، جميلة، سيدة الخريف، المصدر السابق، ص١٥

٤. المرأة اليائسة المكتئبة:

تسيطر حاة الحزن والاكتئاب على بطلات القصص ففي **(قصّة تشكيل/ الدرجات)**[١] تبتدىء القصّة بنسيان البطلة عدد الخيبات التي مُنِيت بها كلّ مرّة حاولت فيها النوم، فهي يائسةٌ كمحاولاتها خائبةٌ كخيباتها، تحاول أن ترسم ابتسامة وجهه يوم انتصرت رجولته، وهي بكت قليلاً على براءتها التي فُقِدَت. تحاول عبثاً أن ترسمَ هذه الابتسامة، لكنّها لم تستطع فقرّرت أن تُعيد تشكيل وجهه كما تشاء، وأخذت ألوانها تُغيرِّ فيه، فهي وإنْ لم تستطع أنْ تغيّر شيئاً في الواقع فقد يكون رجاؤها منيلٌ في اللوحة على الأقل.

وتسيطر عليها الكآبة في**(قصة قيظ وقهوة باردة/ سيدة الخريف)**[٢] فهي مكتئبة من الحياة وأمّها ومنزلها وعملها، حتى من نفسها، ولا يُدخِل الفرح إلى قلبها إلاّ هو، فوجودها وسعادتها مرهونة به لا بذاتها ومحيطها فليست هي سيّدة نفسها، بل هو سيّدٌ عليها، سيّدٌ غائب ترسم وتخطط منذ أمس لاستقباله، "دون علمه" كما تقول. تُرى هل يعيش هو أزمتها، وكآبتها؟

تتوق إلى فنجانين من القهوة تشربهما معه، أحضرت فنجانين معاً "عادة اتّبعتُها منذ أن عرفته" "لأحتسي قهوتنا معاً" كما تقول، بدأت ترشف وحدها قهوتهما معاً، لتعتريها رغبة قوية بأن تلقي بالركوة والفناجين من فوق الشّرفة. فتصف حالها إذ تقول: "معلقة في هاوية الكآبة، أحتسي قهوتي الرديئة الباردة، وأقطف الثمار المُرّة من وجوه العابرين".

تشعر بالكآبة لأنّها فاشلة، تعترف متألمة بأنَّها لا تستطيع مُجابهة الحقيقة، تُفكّر فيه دائماً وتخطط للقائه، ليأتي أخيراً عابراً ثمّ يعود إلى زوجته.

وفي **(قصّة سيِّدة الخريف/ سيدة الخريف)**[٣] تروي الرواية القصّة وهي تشارك البطلة دورها، الخريف حلّ وأوراق الأشجار تتساقط، وسيدة ذلك البيت" وحيدة في بيتٍ (نافذته مغلقة)": مرّ من تحتها (رجلان أو ثلاثة) في ذلك الصباح الخريفيّ.

إذن فبطلتنا الآن (سيّدة) لبيت، وعلى الرغم من ذلك فنافذتها ما تزال مغلقة، مرّ من تحتها قليل من الرجال، ولكن لا يدخلون منها، فهي مغلقة.

---

(١) عمايرة، جميلة، الدرجات، المصدر السابق، ص٤٩

(٢) عمايرة، جميلة، سيدة الخريف، المصدر السابق، ص٥٧

(٣) عمايرة، جميلة، المصدر السابق، ص٧١

تنام هذه السيدة نوماً متقطعاً قلقاً، وعندما تستيقظ " لا تحسّ بالصحو الصباحي" الذي يمنحها نشاطاً وقوة بل تستيقظ لتدرك أنَّها كانت ترتجف. حالة من الكآبة الباردة تكتسحها كهذا الصَّباح. فلا ترغب في احتساء قهوتها، تلك القهوة المرة السوداء، بلا سُكر، ربّما كحياتها!

في منزلها هي السَّيدة، فامتلكت حق التجّوال في أرجائه، وكأنّها تقول: هو حقّ لا يُمنح لكل سيدة! وهذا الحقّ مُنح لها من سيدّها، وسيدّها وسيدّ البيت: الصَّمت! فهل لو كان سيّد البيت رجلاً من الرجال المارين تحت نافذتها، لبقيت قادرة على التجوال؟

ثمّ نلحظ الراوية دخلت وشاركت بطلتنا، فلوّنت العالم من حولها، وقد كان قاتماً، لتنهض بطلتنا "جسدها يسبقها" " تندهش وتتلمّس أعضاءها التي استيقظت للتوّ" ، فحتى أنوثتها كانت مُغيَّبة عنها، محرومة منها، تحمل قهوتها وتعبر، تقف أمام المرآة لترى نفسها،" لم تُغلق الباب وتركته مشرّعاً لأوّل مرّة "، وهو باب يتّسع " لكتفين يطلبان الدفء"وبقيت هي [سيّدة البيت] في الدّاخل.

صورة المرأة الوحيدة الكئيبة، التي لا تملك إلا أن تكون سيدة بيت، لا آخر فيه، وعلى الرغم من ذلك فنافذته مغلقة، منعزلة عن الخارج، وعندما تتجرّأ أخيراً أن تفتح بابها، فتفتحه لكتفين يطلبان الدفء، أمّا هي فتبقى في (الداخل) لا تخرج، أو لا تملك حقّ الخروج، فالحقّ الوحيد المتاح لها هو التجوّل داخل البيت.

فبيتها سجنٌ تنتظر داخله رجلاً قد يمرّ من أسفل نافذتها، وقد لا يمرّ؟!

وتعيش البطلة في (**قصة بكلة الحذاء / أكثر ممّا أحتمل**)(١) حالة صراع نفسيّ واضطراب وفراغ ووحدة، تسير في طريقها باتجاه البيت، تخطّط كيف ستقضي فيه أمسيتها، يستفزّها حجرٌ ملقىً بإهمال على طرف الرَّصيف بعدم مبالاته، إذ تركله بقدميها، فينساق لها بكل استكانة!

تركل الحجر بعنف شديد، فيصيب ساق شابٍ، فتهمّ للاعتذار منه إلاّ أنّه يتجاهل الضربة فيعني لها ذلك أنّه تجاهلها، فغلى صدرها غيظاً! فكيف يتجاهلها شاب؟! ليمتلىء صدرها "حقداً وعصبية". وهل تجاهُل عابرٍ لها مدعاةٌ لكل هذا التأزّم؟ أم أنَّ التأزّم موجود؟ ولا يحتاج إلاّ لشعلة حتى ينفجر؟! فالبطلة تعيش مع نفسها حالة مرضية نتيجة فقد الآخر، فتُسقط حنقها عليه.

لتواصل السير باتجاه بيتها لعلها تُعدّ كوب شاي يمتصّ قهرها. تتهم الحجر بالغباء وترى أنّه يشبه النّساء **إذ إنّه لا يردّ مثلهنّ على الإهانات!**

---

(١) الرفايعة، جواهر، أكثر مما أحتمل، المصدر السابق، ص٢٧

فالمرأة تراها مهانةً لا قدرة لها على ردّ الإهانة، أمَّا الرَّجل فمتجاهل تماماً لها، تجاهلاً يوقد صدرها ناراً مُضرَمة. لتصبّ أخيراً جامّ غضبها على الحجر، وتعود إلى البيت، وتندس تحت الأغطية، مستسلمة لحالة كسل، لا تنجز معها شيئاً.

وتظهر في (**قصة العصفور/ أكثر ممّا أحتمل**)(١) امرأة وحيدة لا يملأ حياتها إلا عصفور يؤلمها موته، تبدأ قصتها في أحد الشوارع العريضة بقولها: "وقف **(رجل)** كان يسبقني بقامته القوية..."

(رجل): اسم نكرة، فهو رمزٌ لكل رجل، وليس محدداً بعينه.

تسيرُ بطلتنا حاملة كيساً فيه عصفورها الحبيب ميتاً، عصفورها الذي غادرها وتركها حزينة متألّمة ووحيدة، وأفرغ حياتها، **فليس سواه يملأ حياتها.**

قررّت دفنه بعيداً " لإخفاء الألم الذي تركه في رحيله المفاجىء"، يلتفت إليها ذلك

(الرجل) النكرة، يمدّ يده باتجاه الكيس، يمدّها بإصرار، هل يريد الكيس فعلاً، دُهشت البطلة!

وإذ أشار إلى العصفور الميت، رفَّ جناحه " رقّه هادئة خجولة"، ففرحت بطلتنا، هل يا تراه عاد إلى الحياة ؟ وقالت : " عصفوري الرائع ما زالت فيه بقية أنفاس" ، ففتحت الكيس، فإذ به يطير بقوّة إلى الرَّجل، ولم يَعد بعدها...

إذن فقد سرق (الرَّجل) فرحتها، أملها الأخير بالسَّعادة، وأخذ معه العصفور، فلم يَعُد، وتركها حزينة القلب والروح، وحيدةً وميتة...

وتشعر البطلة في **(قصّة عبث/طربوش موزارت)**(٢) بنفسها ضيئلة جداً في مجتمع كبير جدّاً مجتمع يهمّشها ويصغّر شأنها، حالة من الضّجر تسيطر عليها، ضجر من العمل و البيت والزّوج والأولاد، تقرّر الانسحاب... الانتحار، ولكنّها إذ لم تنتحر تُرى "هيكلاً عظميّاً يتحرّك بأناةٍ.. ويقيء".

---

(١) الرفايعة، جواهر، المصدر السابق، ص٤١

(٢) العطعوط، سامية، طربوش موزارات، المصدر السابق، ص٩

وفي **(قصّة هاتف/ سروال الفتنة)**[١] تشعر البطلة " بظلّ السّماء يُثقل" كاهلها، و تشعر باكتئاب حادّ وبضرورة وجود نافذة تستنشق منها الهواء... فهي تشعر بالاختناق.

أمّا في **(قصّة مواسم/ رجل حقيقيّ)**[٢] فتعيش البطلة معه حالة من الحزن الشّديد، تشعر بالملل وانعدام الدّوافع، تدخل في مرحلة الاكتئاب، تفكّر أكثر من مرّة بالانتحار، لكنّها تتراجع إذ إنّ " الموتى لا ينتحرون"، ترى الحزن ينبوعاً يتجدّد، وعندما سألها عن سبب اكتئابها، قالت له: أنت**!** فتتّخذ البطلة قراراً جديداً، تريد أن تبتلع حزنها، أن تنهيه. فقد ملّت السلسلة المغلقة من ثلاث حلقات: (هي والحزن والقهوة المرّة). وعندما تنتصر على حزنها تجد نفسها :" قبيحة وحيدة، بلا قهوة ، بلا حزن ... وحيدة تماماً"، فتذهب لمتجر الحياة لتشتري لنفسها حزناً أكبر**!**

وفي **(قصّة بعد الحريق/ رجل حقيقيّ)**[٣] تعيش امرأة وحيدة حالة من الاكتئاب والضّيق والضّجر، تهرب من ضجرها إلى أحلامها في غرفتها وحدها، تتمنّى أن تكون **امرأة خفيّة** لتفعل ما تشاء دون قيود.

ومن جديد تجمع البطلة شظايا قلبها المنكسر، وبقايا روحها في **(قصّة بقايا/ رجل حقيقيّ)**[٤] وتستسلم للعدم، فقد تركها، ودقّت ساعة الفراق، بعد كلّ العمر السّابق عندما عاد لأسرته، بعد أن قضى معها وقتاً جميلاً ولم يعطها إلا خذلاناً، و كان لغيرها.

ونسمعها تناديه وتصرخ ليأتي في **(قصّة حزن أكبر/ رجل حقيقيّ)**[٥] لكنّه بعيد، تحاول أن تتناساه، لكنّها تغرق في حزن عميق، في حالة كآبة، لا تعيش إلا بوجوده، تهرع إلى آلة التسجيل لتسمع:

" بيتي أنا بيتك...ما إلي حدا   من كثر ما ناديتك... وسع المدى"
" لا تهملني... لا تنساني... ما إلي غيرك... لا تنساني".

---

(١) العطعوط، سامية، سروال الفتنة، المصدر السابق، ص٤٣
(٢) النمري، بسمة، رجل حقيقي، المصدر السابق، ص٥٩
(٣) النمري، بسمة، رجل حقيقي، المصدر السابق، ص٩٣
(٤) النمري، بسمة، المصدر السابق، ص١٤٧
(٥) النمري، بسمة، المصدر السابق، ص١٤٩

وفي قصّة **(الماضي في الصّندوق/ رجل حقيقيّ)**(١) تعيش البطلة مع زوجها، يحبّها لكنّه لا يشعر أنّها تبادله عواطفه، ترفض الإنجاب منه، تبرّر ذلك بانشغالها، وعندما يخيّرها بينه وبين انشغالها، توافق أن تحمل، لكنّها تعيش أسوأ حالة نفسيّة في حملها، تودّ لو تفقده، يراجع في ذهنه حواراتها السابقة معه لعلّه يجد مبرّراً لشعورها:

" لم تكلّف نفسكَ يوماً عناء المحاولة... محاولة أن تعرفني، اكتفيت بما تحتاج إليه فقط".

" حاول أن تفهمني أكثر، لا تسير الأمور بحسابات المنطق فقط".

" أنا امرأة ... هل تعرف ماذا يعني هذا".

" فكّر ولو لمرّة واحدة أن تكون صديقي قبل أن تكون زوجي".

" فكّر بي من خلالي لا من خلال نفسك".

" اصبر عليّ... أنسيت أنّني لم أعرفك قبل الزّواج إلا لفترة قصيرة".

" هل أحببتني يوماً كما أريد أنا، لا كما تريد أنت ؟".

فهو لم يفهمها من داخلها كإنسان، واكتفى بها صورة جميلة لزوجة يحبّها، وبعد كلّ محاولاتها إيصال الفكرة له، لم تستطع، ليبحث بعد كل ذلك عن أسباب أخرى لتغيّر مشاعرها نحوه، فهل كانت تخونه؟

٥. المرأة المظلومة المقهورة:

عبّرت الشّخصيّات الأنثويّة في القصص عن حالة القهر والظلم التي تتعرّض لها في ظلّ مجتمع لا يراها مكافئاً للرّجل، ففي **(قصّة النّافذة/ الدرجات)**(٢) تظهر صورة مأساوية لظلم العالم الذكوريّ المرأة، هذا الظّلم الذي تدعمه المرأة نفسُها.

إذ ظهرت البطلة منكسرة، تبحث عن طفليها اللّذين أخفاهما أخوها وأمها، ثمّ أبعداها إلى غرفة في مكان مهجور، لا تجد فيه إلاّ ممرّضاً عجوزاً، يعطيها كلّ يوم حُقنة في الوريد.

اكتشفت بعد ذلك أنَّها تُعامل كمريضة نفسيّة، لينتهي بها المطاف ميّتة بعد أن حبست نفسها في خزانة في الغرفة... السِّجن!

---

(١) النمري، بسمة، المصدر السابق، ص٤١

(٢) عمايرة، جميلة، الدرجات، المصدر السابق، ص٦٣

الأم وافقت على هذا المصير لابنتها، والأخ من اقتادها، وأيمّا كان ذنبها، فهل تستحقّ أنْ تُحرم حياتها وحرّيتها بهذه الطّريقة الوحشية؟

فما زلنا نرى صورة المرأة المنهزمة المنكسرة من داخلها، المظلومة وظالمها: **الرَّجل.**

وتفاجئنا البطلة في **(قصّة حامي .... بارد/ سيدة الخريف)**(١) بقولها إنّ الزوّاج لا يعنيها كثيراً، ولا يقلقها، وكأنّها تردّ على أسرتها وحارتها، ينزعجون من آرائها وطروحاتها ومن كونها سيّدة نفسها؟ فهل يريدون أن تكون جارية السّيد؟! ترى نفسها مظلومة في كثير من الأحيان، وتُفهم على نحو خاطئ، فالمرأة مظلومة ومحاصرة بعائلتها التي سوّرت معصمها.

و في **(قصة قيظ وقهوة باردة/ سيدة الخريف)**(٢) استيقظتْ البطلة في صباح لم تذهب فيه للعمل لتكتشف فيه أنَّها باتت أسيرةً للمنزل ولأمّها ولخيبتها، فإحساسها بنفسها مجرّد أسيرة محاطة بحرّاس ثلاث، إلاّ أنَّ أمها وعمتها قررتا الخروج، فشعرت بطلتنا بفرحة مَن نال الحريّة بعد طول أسر وصارت قادرة على أن تستقبله في منزلها وحدها معه.

و صورة أخرى لمعاناة امرأة من الرجل تتكرّر في **(قصة ارتباك/ سيدة الخريف)**(٣) فهو صديق والدها القديم الذي تزوجّها، أحبّته لأنّه عجوزٌ كوالدها، لكنَّها لم تدرك أنّها بزواجها هذا قتلت ذاتها وشبابها، كانت كالفريسة الطرية في نظره، نهشها، عاشت معه عشر سنوات من المرارة والأسى، وحشاً قاسياً معها، فكرهته وكرهت نفسها، وأخيراً مات، فلم تحزن لموته قطّ ولم تذرف دمعة واحدة إلا **للبكاء عليها**، صارت بعد طول انتظار حُرّة، لكنّها ما زالت مكبّلةً بعجزها عن الغفران له ... أبداً. وكيف تغفر له وقد كان كما وصفته:

- العجوز الذي كان رجلاً !
- يريدني أن أبقى أسيرة عالمه وصوره.
- حضوره الذي لم يكن بغير إلغائي.
- في وجهه صلابة.
- يركبه العناد.
- غضبته الصّارخة.

---

(١) عمايرة، جميلة، سيدة الخريف، المصدر السابق، ص١٥

(٢) عمايرة، جميلة، المصدر السابق، ص٥٧

(٣) عمايرة، جميلة، سيد الخريف، المصدر السابق، ص٧٧

فهو بقايا رجلٍ سجّانٍ لزوجته، يلغي حضورها، عنيدٌ، غضبه مخيف في مقابل المرأة المهزومة، وقد عبّرت عن حزنها في أسرها إذ قالت:

- لا شيء غير قابل للنسيان مثل أن نكون ضحايا الإلغاء.
- أنتِ مجرّد صُور على أوراق.
- أدركتُ بأنّي أسيرته، وهو ميّت.
- لن أغفر له أبداً.
- يعيدني للقمقم، لجحيمه.
- كأنه يريدني ظلاً أو خيالاً يلازمه عن طواعيه.
- تألّمتُ.
- كنت أدور في فلكه كما أرادني.
- تعوّدت أن أميتَ جسدي بكبح شهواتي.
- ليس الموت معه كان يخيفني ، بل الموت داخل ذاتي.
- أنا وحيدة.
- في عالم يطوّقني بما لا أطيق.
- لا شيء يواسيني أو يدفئني.
- صباي المفجوع.
- لم أحزن لموته قطّ.
- ما زلت مكبّلة بعجزي عن أنْ أغفرَ له أبداً.
- أحتار في كيف أتحكّم بهذه المساحة الكبيرة التي انفكّ عنها القيد.
- أخاف.

فهذه صورة البطلة، صورة متحطّمة مفجوعة متألّمة، خسرت حياتها منه هو؟

أمّا في **(قصّة فراغ/ أكثر ممّا أحتمل)**(١) فتعيش بطلتنا حالةً من الفراغ، تخرج لتشتري دون أن تُخبر أحداً، لتتوقّع أن ينهر والدها أمّها لأنّها المسؤولة عن خروج ابنتها، **فالأب** يكتفي بمحاسبة الأم وابنتها، أمّا الأخ فسيسأل عنها قائلاً: " هل أنتم متأكدّون أنّها في السّوق، فأخوها صورة نمطيّة للرجل الشرقيّ الذي يلاحق أخته ويحاصرها ويشكّ في كلّ تحرّكاتها، لتقول أخيراً: " أنا لا أحبّ في

---

(١) الرفايعة، جواهر، أكثر مما أحتمل، المصدر السابق، ص١٣

الدنيا غير أمي"، وكأنّها تقول: لا أحبّ الرجل لا أباً ولا أخاً ولا غيرهما. فالرجّل سوار يحاصرها، وخانقٌ يكتم أنفاسها.

و تتعرّض البطلة للاغتصاب في **(قصّة كرسي الاعتراف/طربوش موزارت)**[١] فترى نفسها مذنبة وتستحقّ الموت، لتنخرط أخيراً في البكاء في حالة كاملة من الاستسلام لحكم المجتمع المسبق عليها بالموت.

أمّا في **(قصّة مقدار معلوم/طربوش موزارت)**[٢] تحاول البطلة جاهدة تعليم عصفورها الطيران، إلا أنّه لا يعرف فقد اعتاد الأسر، لتفتح النافذة محاولة التّحليق بكامل حرّيته! لعلّه يتعلّم.فهي تماهي بين نفسها وهذا العصفور، فكلاهما لم يتقن فنّ الحريّة.

وتبدأ محاصرة المرأة بظهور أولى علامات أنوثتها، ففي **(قصّة ذات عطلة صيفيّة/طربوش موزارت)**[٣] تُمنع من اللعب مع إخوانها في الشّارع إذ بدأ نهداها بالظهور، تذكّرت مقهورة حين حاول "أبومحمود" لمسهما الأسبوع الماضي...لم تتمالك نفسها إذ أجهشت بالبكاء.

وفي **(قصّة المرآة/طربوش موزارت)**[٤] تُفتن البطلة بصورتها وقد رسمها فنّان، فتحجز نفسها في غرفتها منذ ذلك الحين أمام صورتها، وتفقد صلتها بالواقع، فهو أبشع من أن تراه.

وتظهر المرأة التي تخشى نظرة المجتمع للمطلقة في **(قصّة زواج ناجح/طقوس أنثى)**[٥] فتضطر لاحتماله زوجاً على الرّغم من أنّه بخيل وسمين وأخنف وقبيح! تشعر بالقرف منه لكنّها تنتظر بموته يوم حريّتها، إلى أن نراه يسير بعد تسع سنوات يشيّعها! بعد أن عاشت مقهورة وماتت مقهورة.

وتظهر الحياة الزّوجيّة قفصاً في **(قصّة قضبان وحجارة/ قارع الأجراس)**[٦] تشعر البطلة فيه بالاختناق والضيق، ولا تسعد إلا بخروجها منه.

---

(١) العطعوط، سامية، طربوش موزارت، المصدر السابق، ص١٩

(٢) العطعوط، سامية، المصدر السابق، ص٢٥

(٣) العطعوط، سامية، طربوش موزارت، المصدر السابق، ص٧٣

(٤) العطعوط، سامية، المصدر السابق، ص٧٧

(٥) العطعوط، سامية، طقوس أنثى، المصدر السابق، ص٢٣

(٦) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، المصدر السابق، ص٤٦

كما تُظهر(**قصة خارج المسرح/ قارع الأجراس)**[١]، الأنثى بصورة ضحية جريمة الشرف. وتروي القصة بأسلوب واقعي موجز كيف يتم تداول الموضوع لدى الرجل! إذ يتبارى الإخوة الذّكور في التطوع لقتل أختهم، أمام الأب فلا يعنيه من الأمر سوى غسل الشرف بأسرع وقت، فقرار القتل سريع وجاهز وموجز لا يعطي للأنثى فرصة الدّفاع عن نفسها.

وفي **(قصّة حزينان / ليل أحلى)**[٢] تقول " سميحة": "أبي لكمني"، وكأنّها تتحدّث عن حدث يوميّ بسيط ، فقد ضربها لأنّها أنفقت جزءاً بسيطاً من راتبها دون علمه!

وتظهر صورة الصبيّة اليافعة في منزلها في **(قصّة خيط ينقطع/ ليل أحلى)**[٣] وهي منهمكة في أعمال البيت، وفي تلبية طلبات كلّ أفراده، محرومة من صباها كغيرها من البنات حولها، لا تعرف عن جسدها شيئاً، تبدأ على استحياء وخوف باكتشاف بعضه.

وفي **(قصّة زقاق/ شكل الغياب)**[٤] أبو حسّان يرفض رجوع ابنته المتزوّجة إلى زوجها إلا بشروطه، فتنصحه بطلة القصة ألا يعاند: " آخ يا أبو حسّان. همّ البنات للممات. والبنت مش كلّ يوم بتتزوّج"! وهنا تظهر مشكلة العنوسة في المجتمع إلى جانب نظرته للفتاة كهمّ، وهي نظرة نجدها عند النّساء اللواتي تربين في هذا المجتمع، ناهيك عن الرّجال.

وتظهر امرأة في **(قصّة غرفة للإيجار/ رجل حقيقيّ)**[٥] تتشارك غرفة مع زميلتيها في سكن، حرمها زوجها السّابق ابنها إذ هو المقابل الوحيد لمنحها الطلاق! تدخل في حالة من الحزن الشّديد تنتهي بالانتحار إذ تقول: " لن أكفّ عن التّحليق ما حييت، فهناك أكون، أمّا الأرض التي رفضتني فلن أطأها مجدّداً..."، وتترك وصية لصديقتيها أن تحدّثا ابنها عنها.

ويصل إحساس المرأة بالقهر والظّلم لأن تتمنّى أن تكون امراة خفيّة في **(قصّة بعد الحريق/ رجل حقيقيّ)**[٦] لتستطيع أن تعيش حريّتها كإنسان، لتنسى أنّها أنثى إذ تقول: " سوف أنسى أنّني بنت...أنثى...امرأة، سأكون مجرّد إنسان عاديّ يمارس حريّته بحقّ" ؛ في إشارة إلى أنّ الأنثى لا

---

(١) العطعوط، سامية، المصدر السابق، ص ٥٧.

(٢) حبايب، حُزامة، ليلى أحلى، المصدر السابق، ص٣٩

(٣) حبايب، حُزامة، المصدر السابق، ص٦١

(٤) حبايب، حُزامة، شكل للغياب، المصدر السابق، ص٧

(٥) النمري، بسمة، رجل حقيقي، المصدر السابق، ص٣١

(٦) النمري، بسمة، المصدر السابق، ص٩٣

تعيش كإنسان كامل، وتحرم حقوقها وحرّيتها، " جميلة هي الحريّة، إن لم أنلها سوف أحلم بها، فحلمي لي وحدي، أمتلكه كلّه ولا يخضع لغير إرادتي". فهي لن تحصل على حرّيتها إلا في أحلامها وأوهامها لأنّها أنثى. لتقرّر الانسحاب فالشّموع لهذا وجدت " إن لم تضِئ فلتحترق"! وجلست تنظر إلى غرفتها المشتعلة وتنتظر غروب الشّمس التي لم تشرق بعد.

ويفرض المجتمع على هذه المرأة ما يُعرف بثقافة العيب، لتغبّ آثارها في شخصيّتها مستقبلاً كما في(**قصّة وردة بيضاء في شعر ريري/ رجل حقيقيّ)**(١) إذ تهدّدها أمّها بأن تكون كجارتهم الصغيرة "ريري" التي تفرد شعرها وتقف ليراها ابن الجيران، والآن صارت بطلتنا في الثلاثين من عمرها، ومازال صوت أمّها في مسمعها:" سوف تصبحين منحرفة مثلها عندما تكبرين"، صارت في الثلاثين وما زالة وحيدة... حتى لا تكون مثل "ريري".

وما أقسى أن تواجه المرأة رجلاً ظالماً يتجسّد في زوجها! ففي **(قصّة نقطة حمراء في نهاية السّطر/ منعطفات خطرة)**(٢) يضرب الزّوج زوجنه بكلّ عنف، ليترك وجهها مهشّماً، وجسدها ضعيفاً، ومشاعرها ذبيحة، تصبر وتكابر من أجل أطفالها، تتحمّل ظلمه وطغيانه، تنفّذ كلّ أوامره، إلا أنّ النيران في جوفها تستعر، فتأخذ سكّيناً وتبدأ بطعن بدلته المرتبة فوق السّرير، يراها... لتشتعل في الغرفة نارٌ رهيبة... وتنتشر الدّماء في كلّ مكان.

أمّا في (**قصّة ضياع/ منعطفات خطرة)**(٣) ترى البطلة نفسها ككرة المضرب، فكلاهما يظهر أنّه يتحرّك بحريّة لكنّ الحقيقة أنّه موجّه بضربات عنيفة نحو هدفٍ محدّد فاقداً حريّة الاختيار! تقرّر أن تترك لحذائها الحريّة ليسير بها أينما شاء، فيطوف بها ويبتعد، لكنّ العودة لا بدّ منها، وهي إذ تعود لا يعترف بها منزلها ولا يقبلها، فتلجأ لحديقة البيت، لتتحوّل فيها إلى شجرة تصبح تمثالاً في الحديقة في وجهه القسوة والوحدة. فهي امرأة؛ إن اختارت حرّيتها دفعت ثمناً باهظاً لها، إذ سيلفظها بيتها لتبقى تمثالاً لا حياة فيه، يردع كلّ أنثى تفكّر أن تطلب حرّيتها يوماً.

وعلى الرّغم من كلّ الظلم الذي رزحت تحته بطلات القصص، إلا أنّهنّ دائماً ينتظرن الرّجل ويسعين خلفه.

---

(١) النمري، بسمة، المصدر السابق، ص١٢٣

(٢) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، المصدر السابق، ص١٥

(٣) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، المصدر السابق، ص٩١

٦. المرأة المنتظِرة للرّجل:

في **(قصّة فراغ/ أكثر ممّا أحتمل)**[١] تدخل البطلة إلى محل زهور لتشتري باقة تدّعي أمام البائع أنَّها لزوجها، هذا الزوّج الوهمّي! ثمّ يرنّ هاتف المحل، لتسرع إليه رغم استهجان البائع لذلك وتتظاهر أنَّ المكالمة لها من زوجها المُحبّ، الذي يتذكّر عيد ميلادها، ويلاحقها ويهتمّ بها إلى درجة أن يعرف مكانها دون أن تخبره، بل تطلب من هذا الزوج الوهمّي ألاّ يزعجها ويلاحقها في كل مكان والحقيقة أنّ المتصل ليس سوى شخص يسأل عن بائع المحل.

تغلق السَّماعة وتزهو بحبّ هذا الزّوج لها، وهو حبّ لا مثيل له، مسرحية تتقنها! لها زوج عاشق ولهان، وهي المتمتّعة، أهذا ما تتمنّاه؟ أم لعلّه ما تشعر بحرمانها منه؟ أوصلت أزمة افتقادها للرجّل حداً جعلها تختلقه وهو ليس موجوداً، هل خَلْقُ زوجٍ أو حبيب في حياتها يخلق في نفسها ثقة تباهي بها النّاس؟ فهي قد تبقى دونَه مكسورة الجناح.

وتبحث البطلة عن الرّجل في **(قصّة طريق عمياء/طربوش موزارت)**[٢]، إذ تسير خلفه وتلاحقه وتريده لنفسها، وإذ تتبعه يفتح لها الباب، يصفعها ويلقي بجسدة الثخين فوقها.

وهي إن رفضته تشعر بحاجتها إليه، ففي **(قصة ظل منكمش/ طربوش موزارت)**[٣] نجدها ضجرة منه، تطلب الطلاق، وتطرده خارج البيت، لكنّها لا تلبث في المساء أن تشعر بحاجتها له، أو لأيّ رجل! لتركله من جديد... فهي لا تعيش دون هذا الرّجل، وإن أخرجته من حياتها، تعود وتبحث عن هذا الوجود.

أمّا في **(قصّة هاتف/ سروال الفتنة)**[٤] فتغتنم فرصة مكالمة رجل خطأً لها، تخرج من حالة الاكتئاب،إذ تسمعه تقول:" ارتعشتُ من رأسي حتى أخمص قدميّ"، هو لم يكن يقصدها، لكنّه صار يرغب في الالتقاء بها.تتردد في لقياه، لكنّها في قرارة نفسها، تريد هذا اللقاء، بل صار من الصّعب عليها إغلاق السّماعة:" لم يكن من السّهل أبداً إزاحة سمّاعة الهاتف عن أذني أو إبعاد صوته الرّخيم عن جسدي".

---

(١) الرفايعة، جواهر، أكثر مما أحتمل، المصدر السابق، ص١٣

(٢) العطعوط، سامية، طربوش موزارت، المصدر السابق، ص٢٩

(٣) العطعوط، سامية، طربوش موزارت، المصدر السابق، ص٦٠

(٤) العطوط، سامية، سروال الفتنة، المصدر السابق، ص٤٣

وفي (**قصّة على الطّريق/ رجل حقيقيّ**)[١] نجدها تنتظر بطلها لينقذها من أسرتها و فقرها ولكنّها لن تقبل به إلا ثريّاً يحملها معه بعيداً خارج الأسوار.

وقد يتوقّف الزّمن وهي تنتظره، ففي (**قصّة بدائل/ رجل حقيقيّ**)[٢] تعلّق صورته على الجدار، والزمن يمرّ سنة وراء سنة، تنتظره، ولا يأتي، توقف عقارب السّاعة " فالانتظار موت"! شوق محموم له يدفعها لتصعد إلى الصّورة جانبه وتشاركه الجدار، وعندما عادت أدراجها عادت وحيدةً: " آه كم أحتاج إليك! "، فحياتها دونه موحشة لا طعم لها.

تبحث دائماً عنه، رجلها، كما في (**قصّة رجل حقيقيّ/ رجل حقيقيّ**)[٣] تريده أن يحبّها كما تريد هي، تحلم بيده تحضن يدها بدفء، تنتظره أن يصل، وعندما تقابل رجلاً يرفض ضمّ يدها، لا يفهمها، يتركها ويغادر. ولم يأتِ بعده أحد. بقيت وحيدة، قرّرت أن ترسم رجلها الحقيقيّ بيدين كبيرتين ليستطيع احتواءها وضمّها، تصنع منه دمية، تعيش معها حياة رائعة، وتصنع مثلها وتبيع تصل امرأة لتشتري، تراها امرأة مثلها :" من حزن عينيها... من صمتها... من خوفها وانكسارها... امرأة مثل كلّ النساء"! فحالة الحزن والانكسار والبحث عن الرجل الحقيقيّ هو سمة عامة للنساء كما ترى. تشتري هذه المرأة الدمية، ثمّ تبدأ بطلتنا بالعمل ليل نهار، لتلبّي رغبة زبائنها من النساء... " نصف العالم يسير على طريقي". فالمرأة لا تعثر على الرّجل الحقيقيّ الذي يفهمها.

وفي(**قصّة ثواني الوقت الرّائعة/ رجل حقيقيّ**)[٤] تبكي البطلة حزناً على والدها الذي مات ثمّ تقول: "بصورة أو بأخرى ... بإرادتهم أو بغيرها، يترك الرّجال النّساء دائماً هياكل مهمّشة على أرصفة الانتظار".

وفي (**قصّة أفروديت/ منعطفات خطرة**)[٥] تعيش البطلة لحظات امتنان من زوجها الذي لم يبخل عليها برحلة رائعة إلى اليونان، وهناك تنتظره في كلّ موقف ليقترب منها، ليشعرها بحبّه...

---

(١) النمري، بسمة، رجل حقيقي، المصدر السابق، ص٥٥

(٢) النمري، بسمة، المصدر السابق، ص٨٥

(٣) النمري، بسمة، المصدر السابق، ص٨٧

(٤) النمري، بسمة، رجل حقيقي، المصدر السابق، ص٩٩

(٥) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، المصدر السابق، ص٧٤

وجمالها! لكنّه يبقى بعيداً عنها، منشغلاً معها برحلته وليس بها، فتغدو في انتظارها لاقترابه منها محبطة خائبة.

وكأنّ الانتظار قدرها ففي (**قصّة انتظار/ منعطفات خطرة)**(١) نراها تنتظره أن يعود، أو أن تسمع صوته على الهاتف، فهي تحبّه... تعشقه، وإن أهانته في شجارهما الأخير! لكنّها تعرف أنّه: "عنيد، معتدّ بنفسه، واعتزازه برجولته يفوق كلّ الحدود"، وقد لا يعود، لكنّها تنتظره وستبقى تنتظره فهي دونه تائهة في الفضاء الفارغ حولها.

وإذا كانت الصبيّة تنتظر الرّجل بتلهّف، فكيف نجد المرأة التي تعدّ نفسها عانساً؟ ففي **(قصة رنين/ أكثر ممّا أحتمل)**(٢) أختان (عانسان)، بقلق تترقبان رنين الجرس..

إحداهما تنتظر جرس الهاتف، والأخرى تنتظر جرس الباب، لعلّه العريس...

يرنّ الجرسان معاً، تتسارع أنفاس الأختين، تتلف أعصابهما، تلتصقان خوفاً حتى يتلاشى الرنين!

صورة المرأة العانس المتمسكة بأيّ أمل حتى اللحظة الأخيرة، في مجتمع لا يراها كأنثى؟ فكيف يراها وهي مجرّد عانس؟ فما هي إلا " قطة هرمة"، أو "سنبلة جافة".

ونجد أنّ الرّجل يسيطر على ذهن البطلة وتفكيرها، وتقف تنتظره ساعات لتعرف ماذا يفعل، ففي (**قصّة آدم/ سيّدة الخريف)**(٣) تعيش البطلة حالة وهم وتخيّلات أمام شبح رجل رأته من بعيد، إذ ألقى المساء ظلاله، فاختارت أن تسير إلى بقعة خضراء، بستان فاكهة وحيد، سارت مستمتعة إلى أن لمحته واقفاً وسط بستان تفاح، طويلاً نحيلاً شامخاً بجسمه كما وصفته، رأته رجلاً يبعث على الإثارة فانجذبت إليه، لكنَّ التساؤلات بدأت تزاحم ذهنها، فماذا يفعل هناك؟؟

– " أينتظر إحداهنّ، صديقته ربمّا"؟ فهل كل رجل واقف ينتظر صديقته؟

فأثار اهتمامها، وأخذت تراقبه من " حيث لا يدري، هو" ، لماذا تجد بطلة كاتباتنا محط اهتمامها دائماً الرجل؟ ولو كان رجلاً عابراً لا تعرف من هو؟ وتراقبه وهو لا يعرف، لنعود لصورة الرجّل المغيَّب عَمّا يحدث، الحاضر دائماً في ذهنها وحدها.

تقف والمساء قد أعتم أكثر، ولكنّه ما زال يدير لها ظهره، إذ تقول:

---

(١) النمري، بسمة، المصدر السابق، ص٤٤

(٢) الرفايعة، جواهر، أكثر مما أحتمل، المصدر السابق، ص٥٣

(٣) عمايرة، جميلة، سيد الخريف، ص٦٥

"امرأةٌ على بُعد أمتارٍ ليست كثيرةً من رجلٍ لا يُعيرها ولو نظرة".

لنعود إلى لفظة [امرأة] مقابل [رجل] . و[اهتمام] مقابل [إهمال]، اهتمامها به وإهمالها له!

"امرأة وحيدة ورجل مُريب في قلب بُستان تفّاح بدأ يظلم" .

ومع ذلك فما زالت واقفة تراقبه، ليراودها احتمالٌ آخر:

- " كأنّه رجل أصيب بلعنة ربانيّة ... أهو رجلٌ منبودٌ مطرود؟".

أم " لربّما يريد أن يهيء روحه قبل أن يُصلب"؟

استنتاجات غريبة ! ولكنَّها تصمّم " على معرفة أمر هذا الرجل" . لتعترف أخيراً:

"من ادّعى أنّ لديه مشكلة؟ يبدو أنني أنا من لديها مشكلة، ومعه هو". اعتراف صريح وواضح بأنّها تعاني مشكلة ومعه هو بالتحديد! وبعد كلّ هذه الأفكار: " بدأت أكرهه"، اعترفت.

ومن جديد مشاعر الكراهية للرجل. هذه الكراهية التي لا تجد لها أحياناً أيّ مبرّر، تكره رجلاً لا تعرف عنه شيئاً ولا يعرف بوجودها أصلاً. ألأنّه رجل؟!

لم تستطع العودة دون محادثة "هذا الرَّجل اللغز"، "لقد استفزّ الإثارة في داخلي"، فالرجل كما كان عندها دائماً: لغزٌ ومستفزّ، لتدرك أخيراً أنّها" امرأة ملاحقةٌ بسوء طالع دائماً"، فالمرأة كثيراً ما مُنيت بحظّ سيِّىء.

لتقودها أفكارها في النهاية إلى أنّ هذا الرجل قد يسعى للانتحار، لتفكّر في مساعدته حتى يعدل عن فكرته، فتقول: "في هذا الزّمان الذي ينتحر فيه الرِّجال!". فهي تتعجّب من زمن ينتحر فيه الرّجال، فمنذ متى ينتحر الأقوى، والمسيطر؟

لتقول من جديد: "خطيئة هذا الرجل أكبر من خطيئة حوّاء الأولى".

إذن فالخطيئة تلاحقها منذ الأزل، منذ أن أغوت آدم ليأكل التفاحة، فالقصة بطلها كعنوانها: **(آدم)**، **آدم** بما يحمل من معنى، الرّجل الذي أنزلته امرأة من الجنّة، لذلك لا بدّ أنّه نَقَم عليها منذ ذلك الوقت. لتكتشف بطلتنا بعد كلّ تلك التوقعات والاستنتاجات أنَّ الرجل الواقف هناك، ما هو إلاّ فزّاعة! .. فتعترف : يا لسخافتي!

هل ترى البطلة أنّها سخيفة لاهتمامها برجل ؟!

أم لأنَّ الرّجل ما هو إلاّ فزّاعة، خائبةٌ كلُّ من تهتمّ لأمره؟!

هل ترى أنَّ آدم = الفزّاعة .

صورة المرأة المهتمة بالرجل، المنتظرة له. المتعلقة به، وهو في غياب عنها.

وقد وصفته بأوصاف عدّة :

- رجل يبعث على الإثارة.
- مُراقب:(أتابعه من حيث لا يدري هو).
- رجل لا يعيرها ولو نظرة.
- رجل مريب.
- الرجل اللغز.
- لقد استفزّ الإثارة في داخلي.
- رجل مجهول.

وما زال الخيال يسيطر على البطلة، في بحثها عنه! ففي **(قصّة القصر/ سروال الفتنة)**[١] تعيش في عالمها الهائم، إذ تدخل قصراً فيه من الفخامة ما يخطف الألباب، وتستلقي فيه بجانب **الأمير**، لتفاجأ بموجة عارمة تجرفهما مع القصر، ليبقى ثوبها الأثر الأخير لها. صورة للمرأة التي تنسج عالماً رومانسيّاً لها، لا علاقة له بالواقع، لتفقد الأمير وتفقد نفسها أخيراً.

ومازالت تبحث عنه...

استطاعت القاصّة الأردنيّة -لا سيّما في مرحلة الثّمانينات وما بعدها- أن تخطّ إبداعاً وترسم لقارئها الإلهام، إذ أتقنت الحرفة، وامتلكت الأدوات، لتنتج أعمالاً أدبيّة يقف القارئ والنّاقد أمامها وقفة تأمُّلٍ لنتاج جادٍّ حقيقٍ بالاهتمام والاحترام، لأنّها أتاحت له مجال تفحّص الواقع ومعاينته عن قرب، بل كشف مستوره ورؤيته من خلف السّتارة المخمليّة التي يتزيّن بها، ليغدو الواقع أمامه أكثر شفافيّة ووضوحاً، ويفهمه فهماً آخر، وكأنّك إن رأيته قبلاً رأيت منه نسخة أخرى زائفة.

وهنّ إن صوّرنَ المجتمع وعكسنَ واقعاً فقد اختزلنه في كثير من الأحيان بهَذه العلاقة بين الرّجل والمرأة، وإن قلت "في الكثير من الأحيان" هذا لأنّنا في المقابل نجد قصصاً كثيرة تتجاوز هذه الدائرة الضّيّقة – الرجل والمرأة – إلى القضايا العامة: الوطنيّة والقوميّة والإقليميّة والعالميّة، فسامية العطعوط مثلاً قد تناولت في قصصها قضايا قوميّة ووطنيّة وعالميّة، كما تناولت كلّ من بسمة النسور وجواهر الرّفايعة مشاعر وقضايا إنسانيّة، وكتبت بسمة النّمري كذلك في قضايا إنسانيّة، ونقدت نماذج سلبيّة للمرأة في عدد من القصص، وقدّمت نماذج لعلاقة سويّة بين الرّجل والمرأة، وانطلقت حزامة حبايب إلى المجتمع بكلّ فئاته تعاينه، وتعرّيه وتنتقد قيمه وسلوكاته

(١) العطعوط، سامية، سروال الفتنة، ص٥٧

السلبيّة، إلا أنّ جميلة عمايرة ظلّت حبيسة هذه الدّائرة الضّيّقة، وفي المُجمل كانت علاقة الرّجل بالمرأة هي العامل المشترك بين المجموعات القصصيّة عيّنة البحث، وهي الشّاغل الأهمّ للكاتبات.

وكاتباتنا إذ تناولن في قصصهنّ عوالم الرّجل والمرأة، فقد قدّمنَ واقعاً، وعكسنَ في كثير من الأحيان مجتمعاً ذكوريّاً سلطويّاً، هضم حقوق المرأة ، ولكنّ هذه الكاتبة تظلُّ نتاج هذا المُجتمع، الذي عانت في ظلّه من التّهميش والإقصاء والدّونيّة زمناً طويلاً، فلم تُنتج هذه التّجربة الصّعبة نموذجاً سويًّا، بل أنتجت نموذجاً مأزوماً، وهو ما يجب على المُتلقي أخذه بعين الاعتبار والتّفهُّم، وهو يُعاين نتاج هذه المرأة الإبداعيّ.

لقد نجحت القاصّة الأردنيّة في تصوير واقع علاقة الرّجل بالمرأة – وإن كانت كتابتها تعاني من التّشتُّج والمُبالغة والاحتقان وهذا ناتج عن طبيعة تجربتها الصّعبة في هذا الإطار– فقد احتلّ الرّجل مساحات واسعة من قصص كاتباتنا، وكان حضوره كثيفاً فيها، ظاهراً على تنوع حالاته، تحلم به وتناجيه وتحتاجه، على الرّغم من اشتباكها الدائم معه، ذلك أنّه مصدر الألم المباشر بصفته ممارس فعل القمع، فقد تعدّدت صوره، فظهر رجلاً مسيطراً متسلّطاً، يتفنّن بفرض نفسه، وإقرار رأيه، كما رأيناه يبادل حبّ المرأة ببروده، ويتلذّذ بالسّخرية منها، وقد ظهر مؤذياً لها جسديّاً ونفسيّاً، واتّضحت صورته خائناً، لا يُستأمن على مشاعرها، وإن اهتمّ بها فلتلبية رغباته باعتبارها جسداً لا تكافئه عقلاً وروحاً.

ولعلّ اللافت للانتباه هو هذا الحشد المُزدحم من الصُّوَر السّلبيّة –النّمطيّة في بعض الأحيان– للرّجل، مُقابل غياب الصّورة الإيجابيّة.

أمّا المرأة فقد ظهرت ضعيفة هشّة أمامه، تخافه وتخشاه، لذلك عندما أرادت أن تعبّر عن رفضها، أن تقاوم ظلمه قتلته، والمرأة القاتلة إذ ظهرت لم تكن مجرمة بقدر كونها ضعيفة تدافع عن حقّها المسلوب. فالقاصّة الأردنيّة بحكم انتمائها لثقافة أبويّة مارست نوعاً من عكس البنى الثّقافيّة الجنسويّة فقتلت الرجل(أدبيّاً) كنوع من أنواع الثّأر للذّات الأنثويّة، ورفض الظّلم الواقع على المرأة التي تعيش ظروفاً قاسية مقهورة مظلومة، وقاهرها الرّجل والمجتمع، لذلك تظهر مكتئبة يائسة تتجرّع حزنها، وتعيش تعاستها، لتصل للانتحار، فكانت إن سئمت ضعفها قتلته أو قتلت نفسها، لتمارس فعل التحرر الذي حُرمته عُنوةً، كما ظهرت وحيدة، تعيش في قالب من العزلة والصّمت، وعلى الرّغم من كلّ ما تعانيه من الرّجل إلا أنّها تبقى تنتظره، وتحتاجه، وتبحث عنه.

فبعد تفحصنا لما قرأنا من مجموعات قصصيّة، خرجنا بصورتين واضحتين: (صورة الرجُل/وصورة المرأة)، وإذا تمعنّا فيهما، وصلنا إلى الإحساس بالأزمة التي عكستها كاتباتنا، وقد حاولت أن أدرس الأوصاف التي ارتبطت بالمرأة، والأوصاف التي ارتبطت بالرّجل للكشف عن صورة كلٍّ منهما في العيّنة المدروسة، وقد جمعت تلك الأوصاف وصنّفتها في الجدول الآتي:

صورة المرأة			صورة الرَّجل	
١٦. مكتئبة.	١. وحيدة.		١٩. مجهول.	١. قاتل.
١٧. متألّمة.	٢. مظلومة.		٢٠. مُنتظَر.	٢. خائن.
١٨. كارهة له.	٣. لا يفهمها أحد.		٢١. عنيد.	٣. غريب.
١٩. سيئة الحظّ.	٤. محاصرة من		٢٢. مُلغٍ لها.	٤. متأخر عن موعده.
٢٠. أسيرة.	عائلتها.		٢٣. فارضٌ نفسه.	٥. مُهمل للأنثى.
٢١. مفجوعة.	٥. قاتلة.		٢٤. مسيطر.	٦. مخادع.
٢٢. حاقدة عليه.	٦. خائفة.		٢٥. متحدٍّ.	٧. بارد المشاعر.
٢٣. مُنسحبة.	٧. ضعيفة.		٢٦. متكبّر.	٨. ماكر.
٢٤. مستسلمة.	٨. ضحية.		٢٧. واثق من نفسه.	٩. مُراوغ.
٢٥. مهمّشة.	٩.مسكونة بالرجُل.		٢٨. هازىء.	١٠. بعيد.
٢٦. يائسة.	١٠. قلقة.		٢٩. فزّاعة.	١١.مُغيَّب عن مشاعرها.
٢٧. باكية.	١١. مخدوعة.		٣٠. شهوانيّ.	١٢. مُثير.
٢٨. منكسرة.	١٢. متردّدة.		٣١. ساخر.	١٣. عابر.
٢٩. منهزمة.	١٣. عصبيّة.		٣٢. مبتسم.	١٤. مخيِّب للآمال.
٣٠. منسيّة.	١٤. متوترة.		٣٣. لصّ.	١٥. مُتجاهل لها.
	١٥. تعيسة.		٣٤. طيف.	١٦. مُريب.
			٣٥. مُستبِدّ.	١٧. لغز غامض.
			٣٦. وَغْد.	١٨. مُستفِزّ

وبتأمُّل المفردات السّابقة نُلاحظ أنّ إحساس المرأة بوجودها نابع من الرّجل، فوجودها كلّه متمحورٌ حوله، ويبدو حسب المفردات السّابقة أنّ الرّجل هو الفاعل، كما في وصفه بأنّه: (قاتل، خائن، مُهمل، مُرواغ، مُتأخّر عن موعده، مُستفزّ، مُتجاهل، مُخيّب، عابر، ساخر). ونُلاحظ أنّ هذه الأفعال جميعها مُوجّهة ضدّ المرأة، فهو يقتلها، ويخونها، ويهملها، ويتأخّر عن موعدها، ويسخر منها....إلخ، ومن ثمّ تغدو هي مفعولاً به، فهي مخدوعة ومُهمّشة ومنسيّة وضحيّة ومُحاصرة ومظلومة، وعندما تفعل فإنّها لا تفعل إلا ردوداً على أفعال الرّجل، وتتّصف أفعالها عادةً بأنّها أفعال انهزاميّةٌ انسحابيّة، مثل: (مُنسحبة، مستسلمة، حاقدة، قاتلة)، ومن ثمّ فإنّني أرى أنّ المرأة – التي

تعدُّ نفسها وحيدة دون الرّجل، وسيّئة الحظّ إن لم تكن محظوظةً في علاقتها معه- تحتاج الرّجل وتحبُّه، بل تختزل وجودها وكينونتها في نظرته لها وإحساسه بها.

لذلك فعلى المرأة أن تكون أكثر إيجابيّةً في نظرتها للرّجل، وإن أرادت حقًّا أن تنتصر على ضعفها، وعلى تاريخها المُظلم، فإنّ عليها أن تفعل ذلك من خلال ترميم علاقتها مع الرّجل، وقتل الوهم المُشوّه الذي يسكنها حوله، ومُحاولة التعرُّف إليه عن كثب، لأنّها قد تكتشف أنّ الصّورة التي رسمتها بوهمها عنه صورة مغلوطة، وبأنّه أجمل بكثير ممّا تظنّ، ومن هنا فإنّها لن تضطرّ إلى أن تلجأ – بدافع من ضعفها وعجزها- إلى قتله، بل سنجدها تحاوره، وتناقشه، وتعانقه، وتحبه، وتنتظره ويأتي، وتكتمل الصّورة في علاقة إنسانيّةٍ سويّةٍ ومُنسجمة بينهما، حتّى وإن لم تكن مثاليّةً، وفيها الكثير من الخلافات والنّزاعات، إلا أنّها عندها ستكون في إطار من التّفهُّم الواقعيّ لكون الخلافات والنّزاعات جزءاً من طبيعة الوُجود، وليست خاصّة فقط بعلاقتها هي برجُلها أو العكس.

الفصل الثّالث

الأساليب والأدوات الفنيّة للقاصّات الأردنيّات في مرحلة الثّمانينيّات وما بعدها وأثرها في الكشف عن البعد الجندريّ

إحقاقاً لجهد القاصّات الأردنيّات اللاتي درستهنّ، ارتأيت أنّ أشير إلى أهم السّمات الأسلوبيّة المميّزة للقصص التي تناولتها في المجوعات القصصيّة عيّنة الدّراسة. وقد درستها من الجوانب الآتية:

١. الرّاوي : وقد قُسّم إلى:
- الرّاوي المُشارك (البطلة المرأة / البطل الرّجل).
- الرّاوي العليم.

٢. الزّمان والمكان.

٣. العناوين.

٤. اللغة والتّقنيات السّرديّة.

أوّلاً: الرّاوي

نلاحظ في أعمال سامية العطعوط أنّ الرّاوي تنوّع، فنجد مرّة الرّاوي العليم، وأخرى المرأة المشاركة، كما ظهر الرّجل المشارك راوياً، إلا أنّ الرّاوي الذي غلب على قصص سامية العطعوط – التي كان فيها بعد جندريّ– هو المرأة المشاركة، كما نجد مثلاً في قصّة (رائحة/ قارع الأجراس)[١] و فيها تصف الرّاوية رائحة نفّاذة تشمّها، وتصفها بالرّائحة المخجلة، وهي إذ ذاك توجّه إدانتها للرّجل الذي يظهر في القصّة خائناً، وكما نجد أيضاً قي قصّة(طقوس أفعى/ قارع الأجراس)[٢]، إذ تخبرنا الرّاوية البطلة عن نفسها وهي صغيرة تغتصب من قبل قريب لها، يأتيها على شكل أفعى، وتعمد إلى إدانته في عمله اللاأخلاقيّ، ونجد المرأة المشاركة تروي الأحداث في قصّة (متعة رجل/ طربوش موزارت)[٣]، إذ تصف لنا معاناتها في اللحاق بزوجها الذي يستخفّ بها، وغيرها من القصص مثل:(رائحة شخص نائم/قارع الأجراس)[٤]، (طربوش موزارت/

---

(١) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، ص ٣٧.

(٢) العطعوط، سامية، المصدر السابق، ص ٩١.

(٣) العطوط، سامية، طربوش موزارت، ص ٦٥

(٤) العطوط، سامية، قارع الأجراس، ص ١٠٥

طربوش موزارت)[١]،(حريم السيّد/ طقوس أنثى)[٢]، (زواج ناجح/طقوس أنثى)[٣]، (علاقة/ سروال الفتنة)[٤]، وأخرى.

فالكاتبة حين كانت تختار هذا النّوع من الرّواة – بوعي أو بلا وعي – إنّما كانت تريد أن يرى المتلقي الصّورة من منظارها الخاصّ، الذي تبدو فيه ضحيّة في معظم الأحيان، بينما يبدو الرّجل جلّاداً. وهي من خلال تقنية الرّاوي تحاول أن تجعل المتلقّي يتماهى مع موقفها منه، فيرأى المرأة ضعيفة مظلومة، والرّجل الظّالم.

كما يظهر الرّاوي العليم مثلاً في قصّة (أنثى العنكبوت/ قارع الأجراس)[٥]، إذ يخبرنا باختلاف هذه الأنثى (أنثى العنكبوت) عن غيرها من النّساء، فهي لا تخضع للرّجل كيفما اتّفق، بل هي صاحبة القرار، وهي فاعلة فعل الحصار، على خلاف العادة، ونجد هنا أنّ الرّاوي العليم ينحاز للأنثى التي عانت من الرّجل زمناً طويلاً، ويطرح ما يقول من وجهة نظرها. ونجد ذلك أيضاً في قصّة (عاشق/ قارع الأجراس)[٦]، إذ يصوّر لنا الرّاوي العليم فعل القتل الذي قام به الرّجل، وحالة وحالة الألم التي شعرت بها المرأة، ليتأكّد هذا الرّجل أنّ المرأة ليست قاسية القلب كما كان يظنّ، فالرّاوي هنا أشعرنا بحالة من التقزّز وهو يصف لنا طريقة قتل الرّجل (أغمد خنجره... شقّ قفصها الصّدريّ... أخرج قلبها بلهفة) وأظهر الرّجل قاتلاً والمرأة متألمة. وأيضاً قصّة (قضبان وحجارة/ قارع الأجراس)[٧]، إذ يخبرنا الرّاوي العليم عن زواج، ولكنّ دور الرّجل فيه مغيّب، إذ لم لم يظهر إلا في قوله:" ها قد دخلنا القفص الذّهبيّ." في إشارة إلى حالة الحصار التي يمارسها الرّجل على المرأة تحت راية الزّواج، وبعد ذلك يبقى الدّور للأنثى، ليُظهر الرّاوي مدى شعورها بالأسر والقيد في هذا الزّواج، لدرجة أن تترك البيت وهي في قميص النّوم، ولا ترى بيت الزّوجيّة إلا قضباناً وحجارة. وهذا يشعرنا بحالة الاختناق التي تحسّ بها المرأة، دون وجود مبرّر في القصّة لهذا الإحساس، وبذلك نلاحظ من جديد أنّ الرّاوي العليم لم يكن موضوعياً في طرحه، بل انحاز

---

(١) العطوط، سامية، طربوش موزارت، ص٢٧.

(٢) العطعوط، سامية، طقوس أنثى، ص ٢٧٦.

(٣) العطعوط، سامية، طقوس أنثى، ص ٢٧٧.

(٤) العطعوط، سامية، سروال الفتنة، ص ٤١.

(٥) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، ص ١٣.

(٦) العطعوط، سامية، المصدر السابق، ص ٤٥.

(٧) العطعوط، سامية، المصدر السابق، ص ٤٦.

للبطلة المرأة، وتحدّث من وجهة نظرها، وهذا في رأيي محاولة من شأنها إشعار القارئ بموضوعيّة الطّرح من خلال تقنية الرّاوي العليم، في حين أنّ الحقيقة هي انحياز هذا الرّاوي لجهة البطلة الأنثى لنرى القضية بعينها، وبالتّالي نتعاطف معها، ونتّخذ موقفها من الآخَر، ويتّضح ذلك في قصص أخرى منها:

(على جانبيّ الطّريق/ طربوش موزارت)[١]، (ذات عطلة صيفيّة/ طربوش موزارت)[٢]، (وجبة دسمة/ سروال الفتنة)[٣]، وغيرها.

كما تظهر قصص أخرى قليلة يكون الرّاوي فيها هو بطلها الرّجل المشارك، مثل قصّة (انهيار الحواجز/ طقوس أنثى)[٤]، إذ يظهر الرّاوي البطل، سعيداً لالتقائه بفتاة جميلة في المصعد بعد أن تعطّل، ويصف حالة الاختناق والقلق التي عاشتها الفتاة، في حين كان هو سعيداً لتحقق أمنية لم يكن يحلم بها. فقد اختزل حلمه بلقاء جميلة، وكأنّ الرّاوي الذّكر أيضاً يدينُ نفسه، أي يتحدّث من وجهة نظر الأنثى، ونلحظ ذلك أيضاً في قصّة (القرية والبيت والمجنون/ سروال الفتنة)[٥]، إذ يتحدّث الرّاوي البطل عن رغبته الملحّة في رؤية فتاة شبه عارية، واقتصار اهتمامه على ملاحقة هذه المشاهد، فيذهب لبيت مهجور طمعاً برؤية فتاة سمع عنها، فيكتشف أنّ هذا البيت وكر عصابة تخطّط لنسف المدينة والقرى حولها، وهو لا يهتمّ بذلك، بل يحزن؛ لأنّه لم ير المرأة التي كان يتوقّع. فالرّاوي الرجل أظهر تجاهله القضايا المهمّة والمصيريّة في مجتمعه، مقابل اهتمامه برغباته الخاصّة الشّهوانيّة. وهذا وصف يدينه، فقد أسكتت الكاتبة الرّاوي البطل في كثير من القصص لتطرح القضية من وجهة نظر المرأة التي تدين الرّجل، وحين جعلته يتحدّث، كان حديثه يدينه أيضاً، في محاولة منها لتوجيه الموقف، دون أن تسمح لوجهة نظر مخالفة بالظهور من خلاله، ودون أن نسمعه يدافع عن نفسه أو يرغم القارئ على الانحياز إليه كما نجد عند البطلة الأنثى في القصص.

---

(١) العطعوط، سامية، طربوش موزارت، ص ٦٣.

(٢) العطعوط، سامية، المصدر السّابق، ص ٧٣.

(٣) العطعوط، سامية، سروال الفتنة، ص ٥٣.

(٤) العطعوط، سامية، طقوس أنثى، ص ١٥.

(٥) العطعوط، سامية، سروال الفتنة، ص ١١.

أمّا في مجوعتي "جميلة عمايرة" عيّنة الدّراسة: (سّيدة الخريف، الدّرجات)، نلاحظ أنّ الرّاوية كانت هي البطلة الأنثى نفسها، تسرد الأحداث بضمير المتكلّم في جميع القصص دون استثناء، حتى تشعر لوهلة أنّك أمام سيرة ذاتية، فنرى البطلة مثلاً في قصّة "هدوء/الدرجات"(١)، تخبرنا عن حالتها المترديّة نتيجة سيطرة هاجس الرّجل على أحلامها، ممّا يؤدي بها إلى قتله، وفي قصّة "تصفية حساب/ الدرجات"(٢)، تستعرض قائمة من قتلت من الرّجال، ثمّ تنتحر هرباً من عيونهم المراقبة لها، وتقصّ لنا حكايتها مع الرجل الذي خانها في قصّة " يحدث أيضاً/ سيّدة الخريف"(٣)، وفي قصّة "آدم/ سيّدة الخريف"(٤)، تقصّ لنا أوهامها خلف رجل يقف بعيداً عنها، لتكتشف أنّه مجرّد فزّاعة، وتعترف أنّ المشكلة عندها. وغيرها من القصص التي لم تخرج فيها الرّاوية المرأة عن كونها أنثى، باستثناء عدد قليل من القصص مثل قصّة " صورة عتيقة/ الدرجات"(٥)، التي كانت فيها الرّاوية الابنة، وقصّة "حامي...بارد / سيّدة الخريف"(٦)، وقصّة "الدرجات / الدرجات"(٧) إذ كانت الرّاوية في كلّ منهما هي الأخت، وقصّة النّافذة/ الدرجات"(٨)، التي كانت فيها الرّاوية الأم .

فالرّاوي المتفرّد والمحتكر لنصّ قصّة جميلة عمايرة هو البطلة الأنثى التي تظهر معزولة ووحيدة، تعاني من تناقض ظاهر بين حاجة دفينة ومُلِحّةٍ لديها بعلاقتها مع الرّجل ورغبتها في الانتقام منه، والتخلص من هاجسه الذي يراودها في الحلم واليقظة، وتُعَبّرُ رغبة الانتقام عند الراوية الأنثى عنْ عدم الرضا عنِ الوضع عامة أو عدم الرضا عن "الآخر/الرجل" المخاتل والمتخاذل، فالرّاوية عند عمايرة في حالة خوف وترقب دائمين، هناك مَنْ يراقبها في العتمة، وهناك دائمًا من

(١) عمايرة، جميلة، الدرجات، ص ١١.
(٢) عمايرة، جميلة، المصدر السّابق، ص ٢٧.
(٣) عمايرة، جميلة، سيدة الخريف، ص ٣٣.
(٤) عنمايرة، جميلة، المصدر السّابق، ص ٦٥.
(٥) عمايرة، جميلة، الدرجات، ص ٣٥.
(٦) عمايرة، جميلة، سيد الخريف، ص ١٥.
(٧) عمايرة، جميلة، الدرجات، ص ٥٥.
(٨) عمايرة، جميلة، المصدر السّابق، ص ٦٣.

يلحّ عليها في الحضور ويلاحقها في الأحلام والكوابيس الليليّة، لذلك ينبغي الاستعداد لمواجهة الخوف بالقتل.

وتفرُّد الرّاوية البطلة بسرد الأحداث عند جميلة عمايرة يدلّ من جديد على سعيها لطرح القضية من وجهة نظر هذه الأنثى، دون سماع صوت آخر، ممّا يبعدها عن الموضوعيّة برأيي، ويشعرك كقارئ باختناق نتيجة ما تستشعره من اختناق الأنثى الرّاوية في علاقتها المأزومة مع الرّجل.

وفي مجموعة (أكثر ممّا أحتمل) لجواهر الرّفايعة نلاحظ من جديد أن الرّاوي هو البطلة الأنثى نفسها في معظم القصص، فنجدها في قصّة " فراغ/ أكثر ممّا أحتمل"[(١)]، تروي قصّتها مع الفراغ والممل، واختلاقها لرجل وهميّ تتظاهر أنّه زوجها، وتحاوره حواراً متخيّلاً، لكن دون أن نسمع غير صوتها، وكذلك نجدها وحدها في قصّة" القصّاصة/ أكثر ممّا أحتمل"[(٢)]، تتحدّث عن إحساسها بالأرق والخوف، وتُظهر هواجسها وأوهامها. ونسمع من جديد الرّاوية البطلة، في قصّة " التّهمة/ أكثر ممّا أحتمل"[(٣)]، وهي تسرد لنا هواجسها وشكوكها في رجل يسير خلفها، وهي هواجس من طرف واحد، لا يعرف الرّجل عنها شيئاً. وتظهر الرّاوية البطلة في قصّة " أكثر ممّا أحتمل/ أكثر ممّا أحتمل"[(٤)]، تعبّر عن إحساسها بالكسل الشّديد.

فالرّاوية الأنثى عند جواهر الرّفايعة تتفرّد بسرد القصّة؛ لأنّها في الحقيقة قصّتها هي(الرّاوية الأنثى)، تصفُ فيها دواخِل نفسها، ومشاعرها من نفسها ومن الآخَر(الحبيب- الأب- الأخ)، هذه المشاعر التي تتّضح في جملها مثل: " أنا لا أحبّ غير أمي" من قصّة "طفولة/ أكثر ممّا أحتمل"[(٥)]، "أدرتُ وجهي وسبقته بخوف، هذا في الغالب أوّل شعور حقيقيّ يدقّ في صدري اتّجاه الرّجل". و في قصّة "التّهمة/أكثر ممّا أحتمل"[(٦)]: "... فيصيب ساق الشّاب المسرع أمامي، أهمّ بالاعتذار لكنّه

---

(١) الرفايعة، جواهر، أكثر ممّا أحتمل، ص ١٣.

(٢)المصدر السّابق، ص ٢١.

(٣)المصدر السّابق، ص ٢٣.

(٤)المصدر السّابق، ص ٣١.

(٥)المصدر السّابق، ص ٩.

(٦)المصدر السّابق، ص ٢٤.

تجاهل الضّربة. يغلي صدري غيظاً." في قصّة " بكلة الحذاء/ أكثر ممّا أحتمل"[١]، فكأنّ القصص فضاء لها تبوح فيه بمكنونات نفسها، أكثر من كونها قصّة لها بناؤها الفنيّ الخاصّ، تعبّر فيها عن إحساسها بالضّجر والملل كأنثى، وعن خوفها من الرّجال، وعلى الرّغم من ذلك تُظهر رغبتها بعلاقة معه لدرجة أن تختلق هذا الرّجل وهو ليس موجوداً.

أمّا الرّاوي العليم فقد ظهر في قصص قليلة جدّاً، منها: قصّة " دروس(٢)،أكثر ممّا أحتمل"[٢]، يخبرنا عن رغبة البطلة المُلحّة في رؤية رجل مرّة أخرى، ولكنّها عندما تراه قادماً تغادر من الباب الآخَر، فهذا الرّاوي العليم يخبرنا عن رغبة البطلة وبذلك هو كاشف لها، ويتحدّث بنَفَسِها.

وفي قصّة " دروس(٤)/ أكثر ممّا أحتمل"[٣]، عندما يتحدّث الرّاوي العليم نشعر أنه صوت المرأة البطلة في القصّة، إذ إنّه يصف الرّجل من وجهة نظرها هي :" ... يصغي إليها كتلميذ نبيه" ص٤٨، وعندما يكشف الرّاوي العليم ما يفكّر فيه هذا الرّجل اتّجاه المرأة، يكشف أنّه هو نفسه_ الرّاوي العليم_ يتحدث بصوتها ومن وجهة نظرها بالرّجل، كما في حوار الرّجل الدّاخليّ مع نفسه: " سيّدة الحواس كيف تمارس دوراً بطوليّاً في العلاقات." ص٤٨، فالرّاوي العليم عندما ينطق عنهما، ينطق بنَفَس البطلة الأنثى. كما أنّ الرّاوي الذّكر لا يظهر في هذه المجموعة، وهذا يؤكّد أنّ القاصّة عمدت إلى طرح دواخل المرأة وعلاقتها مع الآخَر من وجهة نظرها هي، وهذا ما لا يتقنه رجلٌ باعتقادها.

وفي مجوعتَي بسمة النّمري: (منعطفات خطرة، رجل حقيقيّ) يظهر الرّاوي العليم، كما يظهر الرّاوي المشارك، وفي المعظم يكون هو المرأة البطلة، وفي القليل جداً من القصص نجد الرّاوي المشارك هو البطل الرّجل. ومن القصص التي ظهر فيها الرّاوي العليم قصّة " رحلة أخيرة مع الوهم/ منعطفات خطرة"[٤]، والرّاوي العليم في هذه القصّة يخبّرنا عن قسوة الرّجل وبرودة أعصابه، وظلمه للزّوجة البطلة، إذ يقول: "... لكنّه بقسوته المعهودة، وبرودة أعصابه المبالغ فيها، كان يضنّ عليها بهذه الدّقائق القليلة." ص١٢، بل ويعرف هذا الرّاوي دواخل نفس الزّوجة عندما

---

(١)الرفايعة، جواهر، المصدر السّابق، ص ٢٨.

(٢) الرفايعة، جواهر، أكثر ممَّا أحتمل، ص ٤٧.

(٣)المصدر السّابق، ص ٤٨.

(٤) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، ص ١٢.

يقول:" لكنّها كانت تجد نفسها مدفوعة للسّير وراءه مثل سجينة تربطها بسجّانها سلسلة محكمة." ص١٣، فهذا الرّاوي يعرف المرأة ويفصّل شعورها، في حين لا ينظر إلى الرّجل إلا من الخارج، وهذا يعود إلى أنّ الرّاوي العليم يتحدّث بصوت المرأة، وبنَفَس أنثويّ، وينحاز إليها، ويعرض الأحداث من وجهة نظرها هي، وهذه الوجهة من النّظر قد تكون صحيحة وقد يكون مبالغ فيها، وليست موضوعيّة بالضّرورة. وفي قصّة " نقطة أخيرة في نهاية السّطر/ منعطفات خطرة."[١]، تبدأ القصّة بوصف الرّاوي العليم كيف ضرب الرّجل زوجته، ويصفه بأنّه ظالِم إذ يقول:" كانت تمنحها قدرة هائلة على الصّبر... أمام ظلمه وطغيانه." ص١٦، في حين وصف مقدار معاناة هذا المرأة وتحمّلها، ومن جديد نجد الرّاوي العليم هو محامي الدّفاع للمرأة، يطرح ملابسات القضيّة من وجهة نظرها، دون أن نسمع صوتاً للرّجل. ومن القصص الأخرى التي يظهر فيها الرّاوي العليم المنحاز للمرأة: " انتظار/ منعطفات خطرة"[٢]، "ذات مساء/ منعطفات خطرة"[٣]، "الصّفعة الأولى/ منعطفات خطرة"[٤]، "نصف أرملة/ منعطفات خطرة"[٥]، "ضياع/ منعطفات خطرة"[٦]، وفي قصّة " غابة/ رجلٌ حقيقيّ"[٧]، يتحدّث الرّاوي العليم عن امرأة أوصلها مجهودها لأن تكون المديرة، مديرة على رجال! ثمّ يصف إحساسهنّ بها: " لماذا كان عليهم أن يبذلوا جهداً مضاعفاً لتسير الأمور في مجراها الطّبيعيّ، ألأنّها امرأة فقط؟" ص٥١، ثمّ يصف كيف تكالبوا عليها واغتصبوها بعد أن وقعت على الأرق بعد تلقّيها ضرباً من رجل قد يكون زوجها، فالقضية من جديد تُطرح من وجهة نظر المرأة على لسان الرّاوي العليم، لتضفي على القصّة الموضوعيّة، في محاولة لإقناع القارئ بأنّ هذه الأحداث حقيقة وبالتّالي تكسب تعاطفها مع قضيّتها.

---

(١) النمري، بسمة، المصدر السّابق، ص ١٥.

(٢) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، ص ٤٤.

(٣)المصدر السّابق، ص ٥٢.

(٤)المصدر السّابق، ص ٥٦.

(٥)المصدر السّابق، ص ٥٨.

(٦)المصدر السّابق، ص ٩١.

(٧) النمري، بسمة، رجل حقيقي، ص ٥١.

وقد ظهر الرّاوي العليم في عدد من القصص في مجموعة (منعطفات خطرة)، إلا أنّ ظهوره كان نادراً في مجموعة (رجل حقيقيّ) كما في " غرفة للإيجار/ رجل حقيقيّ"[(١)] مثلاً، إلا أنّ الغالب على قصص هذه المجموعة هو أن تظهر الرّاوية البطلة.

وعندما تحدّثت الرّاوية البطلة، عرضت معاناتها، وما عاشته من وحدة وظلم، وأدانت الرّجل المسؤول الأوّل برأيها عن تعاستها، ففي قصّة " الهاوية/ رجل حقيقيّ"[(٢)]، تصف لنا انهيارها مع رجل لا يعطيها شيئاً ولا يقدّم حبّاً، ولا يمنح عطفاً، ولا يوليها اهتماماً، إذ تقول:" ... كان وجهك نحو النّافذة،... ولا مرّة استدرت نحوي...أو ابتسمت لي."ص ١١٢، " أبداً لم تمدّ لي يدك، حتّى أنّك لم تدرك مدى حاجتي إليها." ص١١٣، ثمّ يوصلها إحساسها بالظلم معه إلى أن تضعه في خيار مع الموت :" ما كان أمامي إلا أنت أو الموت، فعدتُ إليك." ص١١٣، فالمرأة البطلة كانت الرّاوية؛ لأنّها الأقدر على وصف تفاصيل معاناتها النّفسيّة، وهي الأقدر على إقناع القارئ ببشاعة هذا الرّجل من وجهة نظرها، لتجعله – القارئ – يتعاطف معها، ولا يعتبرها مجرمة عندما تقتل–" قدّمتُ لك فنجان القهوة الأخير، شربته ثمّ مُتّ." ص١١٣، بل تريد منه أن يشعر أنّها كانت على حقّ.

وفي قصّة :" حبّك يمتطي ظهر سلحفاة" ص٤٨، بدأت الرّاوية البطلة القصّة وهي تصف عينيه اللتين تحاصرانها منذ وقت طويل، تقيّدانها :" عيناكَ هما أصل المشكلة، منذ سنين تلاحقاني... ترافقاني كظلّي...دائرة كاملة الانغلاق وتزرعاني في داخلها." ص٤٨، لكنّه لا يحدّد نوع العلاقة معها، لم يعترف لها بحبّه، لم يطلب منها الارتباط حتّى تعبت:" أنا لا أستطيع احتمال المزيد." ص٥١، وغيرها من القصص التي عرفنا أحداثها على لسان البطلة، لتكشف لنا عن خبيئها من المشاعر والهواجس والأفكار، مثل :" سطور على الحيطان/ منعطفات خطرة"[(٣)]، " مجنونة/ منعطفات خطرة"[(٤)]، "أحزان أرضيّة/ رجل حقيقيّ"[(٥)]، "شواطئ مجنونة/ رجل حقيقيّ"[(٦)]، "سأبتاع

---

(١)النمري، بسمة، رجل حقيقي، ص ٣١.

(٢)المصدر السّابق، ص ١١١.

(٣) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، ص ١٨.

(٤) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، ص ٤١.

(٥) النمري، بسمة، رجل حقيقي، ص ٦٧.

(٦)المصدر السّابق، ص ٧٩.

"سأبتاع لنفسي حزناً جديداً/ رجل حقيقيّ"[١]، "رجل حقيقيّ/ رجل حقيقيّ"[٢]، وغيرها من القصص.

ولم نسمع صوت الرّجل إلا في قصص قليلة جداً، وعندما ظهر هو الرّاوي كما في قصّة "الماضي في الصّندوق/ رجل حقيقيّ"[٣]، وجدنا أنّه يخبرنا عن عمق حبّه لها على الرّغم من إدراكه أنّها لا تبادله هذا الشّعور:" هل بقيتُ أحبّها مثل السّابق؟ ... نعم، وبجنون!" ص٤٢، " أدرك في أعماقي أنّها لا تبادلني الحبّ ذاته." ص٤٢، وبعد أن تعلن رغبتها تأجيل الحمل، يبدأ يغار عليها بشدّة، ويشكّ في تصرّفاتها: بدأتُ أغار عليها بشدّة وأشكّ في كلّ تصرفاتها، ضيّقتُ عليها الخناق، وفرضتُ عليها قيوداً لم تستطع احتمالها." ص ٤١، فوصف الرّجل هنا للحصار والقيود هو وصف من وجهة نظر المرأة لا من وجهة نظر رجل؛ لأنّ الرّجل حتّى وهو يمارس فعل الأسر لا يكون واعياً تماماً لهذا المفهوم، وإنّما قد يراه نوعاً من الحبّ أو الخوف على الحبيب، وليس نوعاً من العقاب، أمّا المرأة فترى غيرة الرّجل عليها وحبّه المُحاصِر لها سجناً تشعر فيه بالاختناق، وهنا إذ عبّر الرّجل فقد كان تعبيره من وجهة نظر المرأة. والرّجل الرّاوي في هذه القصّة يدين نفسه عندما يبدأ بملاحقة ماضيها خوفاً من علاقات سابقة لها، ويعيش في حالة وهم وشكّ بها، ولا سبب حقيقيّ لهذه الحالة التي عاشها فالرّجل هنا يعيش حالة وهم وشكّ، وحبّه يتحوّل إلى حصار لها، وكلّ هذه الملابسات تُدينه، فالكاتبة عندما أنطقته، جعلته يُدينُ نفسه، وجعلت القارئ يلتمس الأعذار للزّوجة.

فالرّاوي عند بسمة النّمري نصير للذّات الأنثويّة في اختلاجاتها النّفسيّة، وفي همومها وأحزانها وكآبتها، وفي ما تعانيه من الرّجل، سواء أكان هذا الرّاوي هو المرأة أو الرّجل أو الرّاوي العليم.

أمّا بسمة النّسور فقد تميّزت براويها الذي تنوّعت صوره بشكل ملحوظ في قصصها، فقد ظهر الرّاوي المشارك (الرّجل) واحتلّ مساحة من القصص، وهذا ما يفرقها عن القاصّات الأخريات عيّنة الدّراسة، كما ظهر الرّاوي المشارك(المرأة)، بالإضافة إلى الرّاوي العليم.

ومن القصص التي ظهر فيها الرّاوي البطل الرّجل قصّة " كي يكتمل المشهد/ النّجوم لا تسرد الحكايات"[٤]، "بلا حراك/ اعتياد الأشياء"[١]، "ضجيج ذلك المغيب/ اعتياد الأشياء"[٢]، "التّماثل

---

(١)المصدر السّابق، ص ٨٣.

(٢)المصدر السّابق، ص ٨٧.

(٣)المصدر السّابق، ص ٤١.

(٤) النسور، بسمة، النجوم لا تسرد الحكايات، ص ١٣.

"التّماثل إلى الصّحو/ مزيداً من الوحشة"[٣]، وفي القصة الأخيرة مثلاً يتحدّث الرّاوي البطل عن المرأة التي يحبّ يخبرنا أنّ فتنة شعرها ما هي إلا صناعة تجميليّة، وأنّ أنفها كبير، وشفتيها توحيان باللؤم، وبحة صوتها التي تعجب من يسمعها ليست إلا نتيجة تدخينها الشّره، ويراها كاذبة معقّدة:" أنت في حقيقة الأمر كاذبة من الدّرجة الأولى؛ لأنّ العقد النّفسيّة التي تعانين منها ليست قليلة... كما أنّك لست شديدة الذّكاء...أنت في الواقع أشدّ النّساء غباء." ص٣٤، فعندما سمعنا صوت الرّجل وجدنا أنّه ينتقد المرأة في شكلها ومضمونها، وهذا قد يعكس نظرة أنثويّة خلف كلامه، إذا أقررنا أنّ المرأة بوجه عام تشعر أنّ الرّجل يجعلها أقلّ منه في الذّكاء، ويكثر من انتقادها في سبيل فرض تفوّقه.

ونجده يقول لها:" تبدين في غاية السّخف وأنتِ تردّدين كلمات مثل حريّة، خصوصيّة استقلاليّة." ص٣٥، فهو يواجه دعواها للحرّية والخصوصيّة بالسّخرية، ويعدّها مطالبات سخيفة. وهو في قوله هذا يدين نفسه، ويتكلّم بلغة المجتمع الذّكوري، الذي ينتقص من المرأة ويمعن في الانتقاص ممّن تطالب بحريّتها.

ونجد هذا البطل رغم كلّ ما يرى في حبيبته من عيوب يحبّها، ويريد الزّواج بها، إلا أنّه يعتبر نفسه أحمق بهذا الحبّ:" لستُ أكثر من رجل شديد الحُمق قد يشكّ البعض في سلامة مداركي العقليّة." ص٣٥، ويطلب منها اقتناص هذه اللحظة وقبول ارتباطها به، قبل أن يتماثل إلى الصّحو ويتركها.

استأثر الرّجل في هذه القصّة بالبوح، ولم نسمع صوت المرأة، فهو من أخبرنا عنها، ونلاحظ أنّ كلامه يُظهر عيوبها كما يراها، وينتقد فكرها ويستخفّ به، كما أنّه يعدّ حبّه لها ضرباً من الحُمق ويمهلها وقتاً محدّداً إذا أرادت الارتباط به قبل أن يغيّر رأيه. فقد ظهرالرّجل في هذه القصّة بصورته النّمطيّة، إذ يتعامل مع المرأة بفوقيّة، ويرى أنّها المحظوظة به على الرّغم من أنّه هو من يريدها. بل يعدّ حبّه لها مغنماً عليها أن تنتهزه. وبذلك فقد ساهم تفرُّد صوته في هذه القصّة في إدانته.

---

(١) النسور، بسمة، اعتياد الأشياء، ص ٢٣.

(٢)المصدر السّابق، ص ٢٨.

(٣) النسور، بسمة، مزيداً من الوحشة، ص ٣٣.

وعندما ظهر الرّاوي العليم في قصص بسمة النّسور تحدّث عن الرّجل كما تحدّث عن المرأة ولم نجد أنّه انحاز في الوقت كلّه للتحدّث عن المرأة كما وجدنا عند غيرها من القاصّات. ومن القصص التي تحدّث فيها الرّاوي العليم عن البطلة المرأة قصّة "المكحلة النّحاسيّة/ اعتياد الأشياء"(١) "عقد أرجوانيّ/ اعتياد الأشياء"(٢)، "خلف السّتائر/ اعتياد الأشياء"(٣)، "النّجوم لا تسرد الحكايات/ النّجوم لا تسرد الحكايات"(٤)، "من أجل كأس ماء ثانية/النّجوم لا تسرد الحكايات"(٥)، "انهماكات/ النّجوم لا تسرد الحكايات"(٦)، و يخبرنا الرّاوي في القصّة الأخيرة مثلاً عن معاناة الباحثة الاجتماعيّة في بيتها ومع زوجها الذي لا يساعدها، ويتّهمها دائماً بالتّقصير:" ظلّ زوجها يحدّق في شاشة التّلفزيون. قال أنّ الصّغير بحاجة إلى عناية أكبر؛ لأنّ علاماته غير مشجّعة." ص٥٤، ويصل فيها الإرهاق حدّاً تفكّر فيه في قتل زوجها، وقد ظهر الرّاوي العليم هنا محايداً إلا أنّه في الحقيقة أدان الرّجل الذي لا يتحمّل المسؤوليّة، بإظهار صورته وهو سلبيّ فقط، وإظهار المرأة بانهماكها في البيت والعمل دون مساعدة.

ومن القصص التي تحدّث فيها الرّاوي العليم عن الرّجل: " المرآة/ اعتياد الأشياء"(٧) "انتظار/ اعتياد الأشياء"(٨)، "جانب من الحضور/ مزيداً من الوحشة"(٩)، وفيها يتحدّث الرّاوي العليم العليم عن البطل الرّجل، وهو يخبرنا عن استيائه من امرأة سبقته في ركن سيّارتها:" غير أنّه وجد نفسه يردّد كلماتٍ لا تخلو من جلافة حول جهل النّساء بأصول القيادة" ص٤٥، فالرّاوي العليم هنا نسمع خلف صوته صوتاً أنثويّاً يلمح إلى جلافة الرّجال واتّهامهم النّساء عامّة بضعفهم في القيادة. ويواصل الرّاوي العليم كشف الرّجل، فهو عنيد: "... لأنّه يدرك جيّداًمقدار عناد صديقه الذي لا يقلّ تصلّباً عن عناده شخصيّاً." ص٤٥، ويظهر لنا الرّاوي العليم أنّ هذا الرّجل اعترف لنفسه أنّه

---

(١) النسور، بسمة، اعتياد الأشياء، ص ٦٣.

(٢)المصدر السّابق ، ص ٥٨.

(٣)المصدر السّابق، ص ١٩.

(٤) النسور، بسمة، النجوم لا تسرد الحكايات، ص ٢٩.

(٥)المصدر السّابق ، ص ١٩.

(٦)المصدر السّابق ، ص ٥١.

(٧) النسور، بسمة، اعتياد الأشياء، ص ٤١.

(٨)المصدر السّابق، ص ٧٠.

(٩) النسور، بسمة، مزيداً من الوحشة، ص ٤٥.

شخصيّة حاقدة: " اعترف لنفسه أنّه يتميّز بشخصيّة حاقدة عاجزة عن ممارسة الغفران." ص٤٦، وغير قادر على إقامة علاقة حقيقيّة حتّى مع زوجته، لدرجة أنّه لم يكترث لطلبها الطلاق منه، إذ كثيراً ما قالت له: " أنت رجلٌ مملّ" ص٤٦، لم يلتفت لتلك الملاحظة، لكنّه صدّقها حين قالت له أمّه وهي على فراش الموت:" يا بنيّ أنتَ رجلٌ مملّ للغاية." ص٤٦، فالحكم عليه من طرف المرأة كان واحداً سواء أكانت زوجته أم أمّه، لكنّها في الوقت الذي استخفّ فيه بملاحظة زوجته، صدّق أمّه، في إشارة إلى أنّ الرّجل يتجاهل رأي المرأة باعتبارها الطّرف الآخَر. ويؤكّد ذلك قول الرّاوي العليم:" منح زوجته طلاقاً سهلاً... تنازل عن كلّ شيء ببساطة أثارت ذهولها... حين التقيا عند مدخل المحكمة... التزم الصّمت كعادته" ص٤٧، يظهر الرّجل سلبيّاً بارداً، لا علاقة حقيقيّة تربطه بالآخر(المرأة)، فالرّاوي العليم عندما أخبرنا عن البطل الرّجل لم ينحز إليه، بل كان في كشف سلبيّاته يدينه، وهذا الإدانة من وجهة نظر أنثويّة.

فصحيح أنّ الرّجل عند بسمة النّسور ظهر في مساحة أوسع من غيرها، إلا أنّ وصْفه فيه إدانة أنثويّة له، سواء كان ذلك على لسانه مباشرة، أو على لسان الرّاوي العليم.

وكان النّصيب الأكبر في القصص للرّاوية الأنثى بضمير المتكلّم مثل:" الكثير من الخذلان/ مزيداً من الوحشة"(١)، "إيضاح قليل/ مزيداً من الوحشة"(٢)، "احتيالات/ مزيداً من الوحشة"(٣) "ذراعاه المفرودتان على اتّساعهما/ مزيداً من الوحشة"(٤)، "يحدث داخل رأسي/ النّجوم النّجوم لا تسرد الحكايات"(٥)، "منذ ذلك الحين/ النّجوم لا تسرد الحكايات"(٦).

وفي هذه القصّة – "منذ ذلك الحين/ النّجوم لا تسرد الحكايات"(٧) – تصف الرّاوية البطلة نفسها:" لكنّي ظريفة ومسليّة وأحظى بمحبّة من يعرفني هكذا خلقني الله." ص٦٢، كانت تعتبر نفسها محظوظة :" لأنّ الله منحني زوجاً رائعاً وشقّة لطيفة ووظيفة مناسبة."ص٦٢، وتشيد بزوجها الذي يساعدها في أعباء المنزل:" وهو بالمناسبة طاهٍ ممتاز ولا يعاني من أيّ عقدة تحول دون مشاركته

---

(١)النسور، بسمة، مزيداً من الوحشة المصدر السّابق ، ص ١٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٢١.

(٣)المصدر السّابق، ص ٢٧.

(٤)المصدر السّابق، ص ٥٧.

(٥) النسور، بسمة، النجوم لا تسرد الحكايات، ص ٣٣.

(٦)المصدر السّابق، ص ٦١.

(٧) النسور، بسمة، النجوم لا تسرد الحكايات، ص ٦١.

في أعباء المنزل". ص٦٣، في إشارة إلى رأي أنثويّ بوجود عقدة التّفوّق عند الرّجال عامّة، ممّا يجعلهم رافضين العمل في البيت.ممّا جعلها تحبّه كثيراً:" ... كنتُ غارقة في الحبّ." ص٦٣، فهو لم يكن كأزواج صديقاتها:" ... تذمّرات صديقاتي اللواتي يتحدّثن في جلساتنا الخاصّة بمرارة عن عادات أزواجهنّ الكريهة كالشّخير والتّجشّؤ ومضغ الطّعام بطريقة مُقزّزة." ص٦٣، هذه الحياة الزّوجيّة الأقرب إلى المثاليّة تتحطّم بشكل ساخر عندما تكتشف هذه المرأة أنّ زوجها خائن بمزحة قامت بها. وهذه صورة صادمة مفاجئة، فالرّاوية هنا عندما تحدّثت عن زوجها كان وصفاً إيجابياً له، وهذا خلاف المعتاد في صورته العامّة في القصص عيّنة الدّراسة، إلا أنّها في آخر القصّة حطّمت هذه الصّورة الجميلة، لتظهر على أنّها كانت خديعة تخفي الخيانة خلفها. فعندما تحدّثت الرّاوية البطلة حطّمت نموذج الرّجل الإيجابيّ وأبرزت صورته خائناً، وفي ذلك إدانة واضحة له، سعت من خلال رسمها بصوتها إلى جذب التّعاطف العامّ معها بصفتها الحبيبة المغدورة.

وتظهر في قصّة " مزيداً من الوحشة/ مزيداً من الوحشة"[١]، الرّاوية البطلة تشكو بؤسها:" أنا المرأة البائسة التي لا يعزّيها أحد." ص٣٩، تظهر عشيقة في الخفاء، ويموت عشيقها تاركاً أرملته في الضّوء، وهي في الخفاء. ومن خلال صوتها تُدينه على أنانيّته:" أبحت لذاتك بأن تحظى بكلّ شيء؛ زواج مستقرّ وأطفال يتقافزون من حولك، وحبّ جامح." ص٤١، فهو حقّق كلّ ملذّاته في حين تركها وحيدة عاجزة. الرّاوية البطلة في القصّة سردت الأحداث من وجهة نظرها، لتقنع القارئ بها، وبأنانيّة الآخَر. لكنّني أراها مُدانة فقد تغافلت عن كونها قبلت أن تكون عشيقته، وقبلت أن تؤذي المرأة الأخرى(الزّوجة) بإقامتها علاقة مع رجل هو ليس لها.

وبالمجمل عندما كانت الرّاوية هي البطلة نفسها أدانت الرّجل، وسردت الأحداث موجّهةً لصالحها ومن وجهة نظرها الأنثويّة .

أمّا حزامة حبايب فقد سيطر الرّاوي العليم على معظم قصصها، ويمكن أن نقول عنه إنّه سارد بصَّاصٌ ومتلصّص؛ لأنّه يكتب بعينيه لا بأفكاره، ويرصد حالات من الواقع المعيش، ويصف الجزئيات الصّغرى من حركات وسكنات الشخصية القصصية، وبعرض مفصّل للمكان. ويُظهر من خلال ذلك أنواعاً من العلاقات الشائكة بين المرأة وجسدها، وبينها وزوجها، وبينها والمرأة مثلها وبينها وبين الجنس، وبينها وبين العمل والفقر، ثمّ بينها وبين ذاتها (رغباتها وميولها). وعبر هذه

---

(١) النسور، بسمة، مزيداً من الوحشة، ص ٣٩.

العلاقات الشائكة تُطرح موضوعات عميقة وشائكة تقع في باب المحرّم والمحظور أو بلغة أخرى ما يقع في باب المهمش والمنسيّ.

فنحن من خلال هذا الرّاوي المتلصّص نعرف أنّ " أبو شوكت" استمتع برؤية جارته في صورة غير محتشمة:" أمّ بسّام في هذه الليلة لم تكن أمّ بسّام الصّورة اليوميّة المتداولة إيّاها.أمّ بسّام في هذه الليلة التي فاض فيها النّور عن الحدّ كانت... امرأة." من قصّة " ليل أحلى/ ليل أحلى"[١]. وأنّ نوّار تشعر بشيء غريب عند رؤية إبراهيم من بعيد:" ... يمشي في أعضائها خدر غريب، خدر لم تدركه إلا حديثاً." من قصّة " خيط ينقطع/ ليل أحلى"[٢]، وفي قصّة " علاقة ما/ شكل للغياب"[٣]، نجد أنّ البطلة تنزوي في غرفة قياس الملابس لتتخيّل حبيبها يلامسها:" ... تستدير إلى الجنب لتسمح له برؤية ذلك التّناقض العذب بين قمّة صدرها الشّاهقة وبطنها الضّامر." ص٧٢. وغيرها الكثير من الأمثلة التي نستنتج من خلالها أنّ الرّاوي العليم في كثير من الأحيان أنثى تعرف التفاصيل الدّقيقة من حياة النّساء، ورغباتهنّ. ونظرة الرّجال وشهواتهنّ.

ثانياً: الزّمان والمكان.

كثيراً ما يغيب الزّمان والمكان في قصص سامية العطعوط كما نجد في قصّة:(عاشق/ قارع الأجراس)[٤]، (مزاج/ قارع الأجراس)[٥]، (نسيان رجل/ قارع الأجراس)[٦]، (عبث/ طربوش موزارت)[٧]، (كرامة/ طقوس أنثى)[٨]، وغيرها من القصص، وهذا الغياب من شأنه أن يقصر الاهتمام بالقضية الرئيسة المتعلقة بالمرأة و كسب التعاطف معها، دون أن يشتت الانتباه لغيرها.

---

(١) حبايب، حزامة، ليلى أحلى، ص ٢٤.
(٢) المصدر السابق، ص ٦٧.
(٣) حبايب، حزامة، شكل للغياب، ص ٧١.
(٤) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، ص ٤٥.
(٥) المصدر السابق، ص ٦١.
(٦)المصدر السابق ، ص ١٠١.
(٧) العطعوط، سامية، طربوش موزارت، ص ٩.
(٨) العطعوط، سامية، طقوس أنثى، ص ١٣.

وأمّا إذا ما ذكر المكان فكثيراً ما يكون بيت الزّوجيّة كما في قصّة (رائحة/ قارع الأجراس)[١]، إذ تظهر خيانة الزّوج زوجته في بيت الزّوجيّة وفي سريرهما، وبذلك يلعب المكان دوراً في إدانة الرّجل وتشكيل موقف منه. وكذلك قصّة (أنثى المرآة/ قارع الأجراس)[٢]، إذ يظهر الزّوج مضطرباً ضعيفاً مقصّراً في واجباته الزّوجيّة والأسريّة، وحتّى في مشاركته في القضايا الوطنيّة والعالميّة، فكأنّ بيت الزّوجيّة هنا بيت يخلو من رجل حقيقيّ. وفي قصّة (حريم السّيّد/ طقوس أنثى)[٣]، إذ يكون بيت الزّوجيّة هو المكان الذي يمارس الرّجل فيه سلطته وتسلّطه، إذ يضرب زوجته نهاراً، ويُقبل عليها ليلاً. وبالتالي يتحوّل مدلول البيت إلى السّجن، ويُكرّس هذا المعنى في قصّة (قضبان ووحجارة/ قارع الأجراس)[٤]، إذ يتحوّل بيت الزّوجيّة عند المرأة إلى سجن بقضبان وحجارة، تختنق فيه، لتهرب بعد ذلك منه بقميص نومها. وفي قصّة (زواج ناجح/ طقوس أنثى)[٥] يظهر بيت الزوجيّة المكان الذي تعاني فيه المرأة سوء قدرها في زواج تخشى أن تنهيه بالطلاق فيكون وصمة عار لها في المجتمع، وبذلك يتحوّل المكان إلى عنصر يلعب دور السجن الذي يمثّل الزّوج فيه السجّان، وغيرها من القصص. فبيت الزّوجيّة في مثل هذه السّياقات قد ساهم في إدانة الرّجل زوجاً، كما قصد الرّاوي.

كما نجد المكان "بيت الأسرة" كما في قصّة:(ملل/ قارع الأجراس)[٦]، هناك حيث يقتل الرّجل امرأة قد تكون أخته، بعد سأمه من حالة الملل التي تعيشها نتيجة بلوغها سنّ اليأس دون زواج لتنتقل عدوى الملل بعد ذلك إلى الأسرة كاملة، وفي قصّة (طقوس أفعى/ قارع الأجراس)[٧]، إذ يتحوّل بيت الأسرة لمكان اغتصاب الطفلة، وفي قصّة (رائحة شخص نائم/ قارع الأجراس)[٨]، إذ يموت الأب وتبقى رفاته في كيس عند ابنته في منزلهما، وتبدأ هذه الرّفاة بالنموّ

(١) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، ص ٣٧.
(٢)المصدر السابق ، ص ١٠٣.
(٣)المصدر السابق ، ص ١٢.
(٤)المصدر السابق ، ص ٤٦.
(٥) العطعوط، سامية، طقوس أنثى، ص ٣٥٦.
(٦) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، ص ٣٩.
(٧)العطعوط، سامية، المصدر السابق ، ص ٩١.
(٨)المصدر السابق ، ص ١٠٣.

على نافذة غرفة الابنة على شكل شجرة تشبه والدها، وتكبر هذه الشّجرة حتى تأسر البنت، وتمنعها من مغادرة البيت فيتحوّل البيت من جديد إلى سجن، الأب فيه هو السّجّان المحاصِر حتّى بعد موته. وفي قصّة (ذات عطلة صيفيّة/ طربوش موزارت)[١]، يتحوّل بيت الأسرة إلى مكان يحرم الفتاة المراهقة من طفولتها وحريّتها في اللعب في " الحارة" لأنّها أنثى، ليغدو هذا البيت المكان الوحيد المسموح لها فيه، وبذلك يتحوّل في نظرها من بيت يحتضنها إلى بيت يخنقها. وغيرها من القصص التي يلعب فيها المنزل دوراً في فرض القيود على الأنثى.

ويستمرّ دور المكان في تكريس هذه الفكرة ففي قصّة (متعة رجل/ طربوش موزارت)[٢] يكون المكان الشّارع، وفيه يسرع الرّجل تاركاً زوجته وراءه باستخفاف، كما نجد في قصّة (مسحة أنوثة/سروال الفتنة)[٣]، إذ إنّ المكان أيضاً هو الشّارع بجوار مسرح، فتهرب البطلة من زميل لها يعرض عليها بعد المسرحية الذهاب إلى بيته، عرضاً فهمت منه نواياه غير الحسنة.وغيرها من القصص.

في حين يبقى الزّمان في القصص السابقة زمناً داخليّاً، كأن تقول: في الليل/ في النّهار مثلاً ولا يظهر فيه عام أو حقبة أو عصر، وهذا من شأنه أن يلفت الانتباه إلى القضية التي قد نجدها في أيّ زمان.

كما أنّ المكان عندما غُيّب كان غيابه إشارة إلى أنّ هذه القضية لا تختصّ في مكان بعينه ويركّز فهم المتلقي على القضية المراد أن تكون رسالة القصّة. في حين لعب المكان دوراً في إيصال المعنى المطلوب عندما ذكر.

أمّا في قصص جميلة عمايرة فقد غُيِّب الزمن الخارجيّ، في حين كان الزّمن الدّاخليّ في القصص طويلاً، ففي قصّة" تصفية حساب/ الدّرجات"[٤]، تقتل البطلة رجالاً كثيرين، ثمّ يمرّ وقت ليس قصيراً قبل أن تعود عيونهم السّاخرة، ونرى البطلة تمكث زمناً في مستشفى نفسيّ قبل أن

---

(١) العطعوط، سامية، طربوش موزارت، ص ٧٣.

(٢)المصدر السابق ، ص ٦٥.

(٣) العطعوط، سامية، سروال الفتنة، ص ٥٥.

(٤) عمايرة، جميلة، الدرجات، ص ٢٧.

تنتحر في قصّة" النّافذة/ الدّرجات"[١]، ونراها تعيش لياليَ من الأرق والكآبة بعد أن خانها، ويمضي بها الوقت حزينة، إلى أن تقرّر الانتقام منه، فتراقبه زمناً في قصّة " يحدث أيضاً/ سيّدة الخريف"[٢] وغيرها من القصص، التي يطول فيها الزّمن الدّاخليّ ليكون قادراً على حمل أوجاع الرّاوية البطلة، ولتكسب الوقت الأطول لاستعطافنا، في محاولة منها لإقناعنا بأنّها صاحبة حقّ حتّى وهي تقتل ببرود وضمير نقيّ!

والمكان لم يكن بارزاً في كثير من القصص، فالكاتبة مشغولة بأزمة بطلاتها وأوجاعهنّ وهواجسهنّ ورغباتهنّ بالثّأر والانتقام من الرّجل، وقد نجد أماكن مثل:(البيت، مكان العمل، الشّارع). البيت حيث تعيش وحدتها وتتجرّع كآبتها، وتستسلم لحزنها، كما في: "يحدث أيضاً / سيّدة الخريف"[٣] و" قيظ وقهوة باردة/ سيّدة الخريف"[٤] و" هدوء/ الدرجات"[٥]، وغيرها من القصص. ومكان العمل حيث يلاحظ زملاؤها شحوبها وملامحها المنطفئة كما في قصّة " هدوء/ الدرجات"[٦]، الدرجات"[٦]، أو في الشّارع كما في " صورة عتيقة/ الدّرجات"[٧]، "صندوق بريد/ الدرجات"[٨]، "آدم "آدم / سيّدة الخريف"[٩]، إذ يعيش الشّارع معها أزمتها ، فهي وحيدة بعد والدها تهيم في الشّوارع، وحزينة لا يتذكّرها أحد ولا تجد في بريدها مكتوباً، ومتوهّمة تقف في الطّريق ساعات تراقب رجلاً يتّضح أنه فزّاعة! فقد شارك المكان البطلة عالمها النّفسيّ المريض – برأيي – بما أسمّيه أزمة الرّجل، هذه الأزمة التي قد يكون الرّجل سبباً بسيطاً منها، أوقد يكون سبباً مباشراً لها، لكن بالتّأكيد لم يكن وحده، فقد شاركت المرأة البطلة بتفاقم مشكلتها معه، عندما عاشت دور الضّحيّة التي تريد أن تنتقم من جلّادها.

---

(١)المصدر السابق ، ص ٦٣.

(٢) عمايرة، جميلة، سيّدة الخريف، ص ٣٣.

(٣)المصدر السابق ، ص ٣٣.

(٤)المصدر السابق ، ص ٥٧.

(٥) عمايرة، جميلة، الدرجات، ص ١١.

(٦)المصدر السابق، ص ١١.

(٧)المصدر السابق، ص ٣٥.

(٨)المصدر السابق ، ص ٤١.

(٩)عمايرة، جميلة، سيّدة الخريف، ص ٦٥.

أمّا الزّمن عند جواهر الرّفايعة في مجموعتها "أكثر ممّا أحتمل" فهو مغيّب؛ لأنّ المشاعر والهواجس النّفسيّة التي تعيشها بطلات قصصها لا يحدّها الزّمان، ولا تُحْصَر فيه. أمّا المكان فقد ظهر عابراً كأنْ نراها تنظر من نافذة غرفتها أو تدحرج حجراً في الشّارع تعبيراً عن مللها، أو البيت الذي تعاني فيه وحدتها، فالمكان عندما ذكرته خلعت عليه شعورها وأحاسيسها، فخرج عن كونه مكاناً بمعناه التّقليدي- أي المكان ببنائه وشكله- إلى المكان الذي يساهم في سبْر أغوارها، وهو البديل عن الآخَر الذي تُلقي فيه أوجاعها وآهاتها.

لم يظهر الزّمن واضحاً عند بسمة النّمريّ في مجموعتيها:" رجل حقيقيّ، منعطفات الوهم" فهو زمن ممتدّ تعيش فيه البطلة وحدتها، أو ساعة من الزّمن تظهر فيها قسوة الرّجل، أو أيّام وسنوات تظهر معاناة الزّوجة، وقد يظهر زمناً نفسيّاً للبطلة، تعيش فيه آهاتها أوجاعها. فالزّمن كان شاهداً على معاناة الأنثى ومساهماً في تفاقمها بمروره.

والمكان من جديد يظهر معتّماً عليه، فهو ليس أكثر من عنصر يحمل معاناة المرأة، فهو البيت الذي تعيش فيه عزلتها، أو الغرفة التي تقتل فيها زوجها، أو النّافذة التي تنتظر خلفها رجلها، أو مكان العمل الذي يتحوّل إلى غابة تفترس عيونُ الرّجال فيها جسدَها، فالمكان ساهم مع البطلة الأنثى في إبراز الأزمة التي تمرّ بها من الرّجل، سواء أكانت أزمة حقيقيّة كما وصفتها، أو أزمة تفاقمت داخلها دون أن تكون واقعيّة تماماً في وصفها.

لم يتّضح المكان والزّمان عند بسمة النسور في كثير من القصص، وكان إن وجد يظهر: طائرة تحمل ملل الزّوجة من حياتها أو منزل الزّوجيّة الذي يحمل الضجر للطّرفين أو في غرفة تقف فيها الشابّة خلف الستارة تنتظر حبيبها، أو الشّارع الذي يحمل هموم الرّجل أو المرأة، أو مصحّ الأمراض النّفسيّة حيث يرقد الرّجل المجنون! أو مكان العمل حيث يتضاعف الضّغط على المرأة العاملة والأم والزوجة، وغيرها من الأماكن التي لم تشكّل عنصراً بحدّ ذاتها بقدر ما كانت حاملة هموم الشّخصية التي تقطنها.

أمّا المكان عند حزامة حبايب فهو ذو أهميّة خاصّة، إذ تعرضه عرضًا مفصلًا ودقيقاً جاعلة منه شخصية إضافية ومكوناً فاعلًا في تشكيل الفضاء التخييليّ الذي بدونه لا تتحدّد الدلالة. وتشعرك أنّك تراه أو أنّك تعرفه، فقد رأيته سابقاً. ففي قصّة" زقاق/ شكل للغياب"(١)، تصف السوق: "... أصوات الباعة المكتظة والدّكاكين المتنافرة وعربات الخضار البهيجة الألوان."ص٩، وفي قصّة

---

(١) حبايب، حزامة، شكل للغياب، ص ٩.

"شيء صقيل/ شكل للغياب"[١]، تصف البيئة الشّعبيّة التي تنتمي إليها البطلة:" ... تسكن في قمّة جبل مكتظّ ببشر كثيرين، وحبال غسيل أكثر، وسلالم حجريّة طويلة جدّاً ومتمعّجة، وسيّارات سرفيس عتيقة الطّراز، وأنابيب تصريف مياه صدئة تنتأ من جدران مسنّة." ص١٧، وفي قصّة " من وراء نافذة/ شكل للغياب"[٢]، تصف لنا المنزل الذي تقيم فيه البطلة:" طربيزة بيضاويّة طويلة، بسطح بنيّ من الفورمايكا، مفروش بدوائر دبقة عديدة متفاوتة الأحجام من أثر كعوب أكواب الشّاي وكؤوس العصير... بشكير أزرق رطب، محرمة ورقيّة مجعّدة، جاط فيه تفّاحة حمراء ..." ص٣٧، وفي قصّة "برد/ ليل أحلى"[٣] نرى المدينة وقد هطل فيها الثّلج: " كان الثّلج قد باغت هذه المدينة...المظلات انتشرت فجأة ... ياقات المعاطف استطالت حتى طوّقت الآذان...ارتفعت الأعناق."ص٥٣، وفي قصّة " صباحات وتفاصيل/ ليل أحلى"[٤]: " ... كان البيت ملاصقاً لبيت بهيجة، يفصله عنه سور مشترك تساقطت بعض حجارته العليا بسبب امتداد أذرع شجرة التوت العملاقة من أرض أم زهدي إلى أرض بهيجة عبر السّور." ص٧٥.

فالمكان عند حزامة حبايب أسهم في بناء القصّة، وفي إيصال الرّسالة. في حين لم يتّضح الزّمن، فلم يظهر إلا زمناً داخلياً.

فإذا كان المكان عنصراً سرديّاً جوهريّاً عُنيت به الكلاسيكيّات الكبرى، وخلّدت تجارب مهمّة اعتماداً على العناية بجماليّاته، فإنّنا قلّما نجد – في القصص عيّنة الدّراسة في مرحلة الثّمانينات وما بعدها – قصّة مكانيّة، فالمكان يمرّ عرضاً، وهو عنصر طارئ غير ثابت، لذلك ثمّة ما يشبه التّعتيم على المكان. وكأنّ المكان في كثير من القصص هو القلب أو الدّاخِل الأنثويّ، وحتّى عندما يُذكَر فإنّما يذكر لإبراز عزلة المرأة، وهو مكان كثيراً ما زاد من تمزّق الشّخصيّة الأنثى وعذابها، إنّه مكان الانتظار والخذلان والانسحاق، فقد يكون الغرفة التي تتوحّد فيها البطلة الأنثى مع عذاباتها، وقد يكون مقهى أو مطعماً أو شارعاً، ولكنّه في كلّ حال مكان مُعتِم غير أليف.

---

(١)المصدر السابق ، ص ١٧.

(٢)المصدر السابق ص ٣٧.

(٣) حبايب، حزامة، ليلى أحلى، ص ٥٣.

(٤)المصدر السابق، ص ٧٥.

أمّا الزّمن فقد ظهر زمناً داخليّاً، غير واضح في الكثير من القصص، وكثيراً ما تتعامل معه القاصّة بوصفه زمناً نفسيّاً، قذ يُفارق خطيّته وتسلسله بما يتناسب مع التّداعيات النّفسيّة للشخصيّة الأنثى.

ثالثاً: العناوين.

عمدتُ إلى دراسة عناوين المجموعات القصصيّة وما تتضمنه من قصص فيها بعد جندريّ على اعتبار أنّ العنوان هو العتبة الأولى التي يقف عليها المُتلقي لدخول عالم النّص، ولا بدّ أنّ العنوان الذي تختاره الكاتبة ليكون مدخلاً لقصّتها ينطوي على مقولة النّص، ومن ثمّ فإنّني أرى أنّه جزء أساسيّ يعين على قراءة النّص وتأويله وتفكيك رموزه، ولأنّ المجال لا يتّسع لدراسة جميع عناوين القصص، فإنّني سأكتفي بإيراد بعض العناوين المشحونة بالدّلالة، ذات الدّلالة الواضحة.

ففي مجموعة (قارع الأجراس) لسامية العطعوط، عنونت القاصّة مجموعتها باسم آخَر وهو (أنثى العنكبوت)، وهو اسم القصّة الأولى في مفتتح المجموعة، وهذا العنوان يشير إلى (الأنثى)، هذه الأنثى المختلفة عن كلّ النّساء غيرها، ولتثبت هذا الاختلاف جعلت لهذه الأنثى شبكة تحاصر فيها الرّجل، وتهدده بالقتل، وتكون هي الوحيدة صاحبة القرار في الإفراج عنه، والأنثى بذلك تمارس دور الرّجل بعد أن تنقلب عليه، فهذا العنوان يشير إلى إعادة خطاب الذّكر بصورة عكسيّة. فالمرأة هي الأقوى ، وهي المُحاصِرة و المسيطرة، وصاحبة القرار الأخير.

وفي المجموعة نجد فصلاً بعنوان" حين سكتت شهرذاد" وفيه عدة قصص تطرح معاناة المرأة في الحب واستغلال الرجل للمرأة والخيانة. ويبدو هنا واضحاً استخدام المعنى الرمزي لتاريخ أسطورة شهرذاد.

وفي قصّة "ابتسامة/ ص٣٥"، نلاحظ أنّ العنوان يحمل كلمة "ابتسامة "التي تدلّ في الوضع الطبيعيّ على حالة من السّلام والسّعادة، إلا أنّها في القصة تحمل معنًى مُغايراً، إذ تظهر ابتسامة غامضة فيها شيء من مرارة وحزن، بعد أن تكتشف المرأة أنّ الرّجل:" كان حقيراً بعض الشيء، ميتاً بعض الشيء، وبين جنباته يعيش أفعوان قاتل". وتصبح الابتسامة هي اللغز المحير عبر التاريخ الإنساني منذ عهد شهرزاد الذي يفضح سطوة الرجل وعجزه في آن معاً، ورمز إدراك الأنثى لجمالها أو فتنتها كما في استحضار لوحة الموناليزا أو جوليا روبرتس أو ابتسامة خجل الأم في التعبير عن ورطتها في كشف الحقيقة الكونية أو الجنسية أمام براءة الطفولة. "كانت ابتسامتها تشبه

ابتسامة ما لا أذكرها تحديداً، ولكنها مرسومة في مخيلتي...كانت ابتسامة تعني الكثير، ذلك الكثير الذي لا أستطيع تحديده في كلمة واحدة."ص٣٦

فالعنوان حمل في جوفه معنى أعمق من الظّاهر، ويعني غير ما يفهم منه للوهلة الأولى.

وفي قصّة "رائحة/ ص٣٧"، مثّل العنوان رائحة الموت ورائحة الخيانة التي أقدم عليها الزّوج، ونلاحظ أنّ " الرائحة" شيء لا يمكن رؤيته بالعين، أو لمسه باليد، بل هي تحتاج إلى حاسة الشم التي يمتلكها شخص قريب، وهذا قد يشي بأنّ الرّاوية أرادت أن تظهر أنّ الظلم الذي تتعرّض له أمر لا يستطيع أحد رؤيته أو معرفته، والوحيد الذي يتجرّع مرارته : الأنثى، وعندما تعيش الأنثى خيانة الرّجل لها، لا يعرف أحد من الخارج حالها، فالرائحة لا يشمّها إلا هي، ويؤكّد ذلك قولها في آخر القصّة:" بعد أيّام كانت رائحة الموت تنتشر في بيتنا... رائحة نقّاذة لكنّها لم تزعج أحداً."ص٣٨

ويتكرّر هذا المعنى في قصّة " رائحة شخص نائم/ص١٠٥" وهي رائحة رفاة والدها الذي مات، وهذه الرائحة لا يشمّها إلا ابنته، رائحة الحصار والقيد والاختناق، ثمّ تحاصرها هذه الرفاة من جديد، وهي في معزل عن العالم الخارجيّ، لا يعرف بمعاناتها أحد، فهي تشمّ هذه الرائحة وحدها.

وفي قصّة " طقوس أفعى/ ص٩١"، نجد أنّ الأفعى تمثّل زوج الجدّة الذي مارس فعل اغتصاب الفتاة، على مرأى من الناس الذين كانوا ينظرون إليه على أنّه يحتضنها بعطفه، وعندما حملت هذه الفتاة، قالوا أنّ بطنها انتفخ بسبب استقرار الأفعى فيه، بمعنى أنّهم لم يرجعوا سبب هذا الانتفاخ لزوج الجدّة، فهو كالأفعى تلسع وتؤلم، ويندسّ في سرير الفتاة ويحاصرها، ويغادرها بريئاً.

وفي قصّة " نسيان رجل/ ص١٠١"، يظهر لفظ الرّجل منكّراً (رجل)، وهنا التنكير يفيد التعميم: أيّ رجل، مهما كان، وبغضّ النظر عن من يكون، عندما يسيء للمرأة ويهينها ويضربها يُتوقع منها أن تتركه، وفي القصّة تقرّر تركه في كلّ مرّة، لكنّها تعود وتنسى إساءته وتنتظره من جديد. فالنسيان الذي ورد في العنوان صعب بالنسبة للمرأة، وهذا رجلٌ كغيره من الرّجال يستمرّ بالإساءة لها.

وفي المجموعة القصصيّة (طقوس أنثى)، نجد أنّ هذا العنوان عنوان (فصل) تندرج تحته قصص تصوّر أحداثًا تمرّ بها امرأة، ونلاحظ أنّ الكاتبة سامية العطعوط تُكثر من استخدام لفظ "أنثى"؛ لأنّها مقابل " الذّكر"، بما تحمل الكلمتان من مدلول ثقافيّ واجتماعيّ متوارث.

وهذه الأنثى تظهر في قصّة (حريم السّيّد/ص١٢)، وتبدأ إدانة الكاتبة للفظين من العنوان، فالحريم لفظة لها مدلول اجتماعيّ – ولا نتحدّث هنا عن المدلول اللغويّ والدينيّ – من شأنه التقليل من قيمة المرأة، وإعطائها صفة الدّونيّة والعبوديّة، فهي جارية" سي السّيّد"، الذي يتعامل معها بفوقيّة فهو الآمِر النّاهي، وهي العبدة المطيعة، ولذلك يضربها في النّهار ويعانقها في الليل، فهي أداة يحتاجها لتؤدّي وظائف معيّنة تشبع رغباته وسيادته.

وفي قصّة (ضجر/ ص١٤)، يظهر العنوان ليجسّد حالة الضّجر التي تعاني منها امرأة ويتجسّد هذا الضّجر بصورة إنسان يرافقها أينما ذهبت، وكثيراً ما وجدنا في قصص الكاتبة ارتباطاً بين الأنثى والضّجر، في إشارة إلى حالة نفسيّة مرتبطة بالمرأة، نتيجة مجموعة من الظّروف التي تعيشها. وفي مجموعة (طربوش موزارت) يدلّنا العنوان على فحوى القصّة التي حملت المجموعة اسمها، فالطربوش هو رمز "سي السّيّد" الذي يُعدّ الأقوى وصاحب القرار والأمر والنّهي، والمرأة هي الجارية التي تمتثل لرغباته وأوامره، و" موزارت"[١] استخدمته الكاتبة كرمز للرّجل كثير العلاقات مع النّساء– وموزارت موسيقيّ مشهور عُرف بعشقه للنساء فعندما أحيا حفلاً أمام ملكة إيطاليا قام بتحيتها وقبّلها في عنقها، وكان يقبّل أي امرأة تصادفه حتى الخادمة كان يقبلها. وهذا يتّفق مع قصّة " طربوش موزارت/٦٧"، إذ يدعو الرّجل امرأة إليه، فتذهب قانعة راضية، ظانّة أنّه سيدفئها بعذب موسيقاه، وإذ تصل إليه ينزع طربوشه، ويعزف على نايه، فينثني جسدها بالرّقص له فموسيقاه تفتنها، وما تكاد تنتهي من الرّقص " حتّى تقشّر جلدها المرقّط وتساقط."ص٦٧، في إشارة إلى أنّه أخذ منها ما يريد، ثمّ يرفع باب خيمته ويدخلها إليها، وتكتشف أنّ الخيمة ممتلئة " بمئات الحوّاءات."ص٦٨، فهي مجرّد ضحية جديدة وقعت في شباكه، كغيرها من النّساء، اللواتي أشبعنَ شهوانيّته، ليتركهنّ بحثاً عن جديدة، " فوجئتُ به يضع طربوشه الأحمر على رأسه وهو يبتعد، يتلوّى كأفعى ويطلّ على واحدة أخرى من خصر المدى."ص٦٨

وضمن هذه المجموعة نجد قصّة" إغفاءة هادئة"، والعنوان هنا يحمل في جوفه أكثر ممّا يشير اللفظ المجرّد، فهذه الإغفاءة الهادئة لم يغفُها بعد طعام لذيذ، أو في جوّ دافئ، كما يبدو، بل

---

(١) فولفغانغ أماديوس موزارت ولد في ٢٧ يناير١٧٥٦ في سالزبورغ بالنمسا، مؤلف موسيقي نمساوي يُعدّ من أشهر العباقرة المبدعين في تاريخ الموسيقى رغم أنّ حياته كانت قصيرة، يقال إنّ موزارت كان مرهف الإحساس وقلبه رقيق جداً، وكان عاشقاً للنّساء.

غفاها بعد أن قتل امرأتين:" وضع السّكين جانباً، واستلقى إلى جوارهما، ووضع رجلاً فوق رجل، تناول ثدي أمّه بإحدى يديه ليرضع، فيما عبثت يده الأخرى بلحيته الكثّة، وبدأت عيناه تسبلان، توشكان أن تغمضا بإغفاءة هادئة."ص٧١، فهي صورة الرّجل الذي يمارس رجولته كما يراها المجتمع منذ صغره مع أمّه وحين يشبّ رجلاً مع زوجته، ولا يهنأ له عيش إلا بعد أن يأخذ ما يراه حقّه عنوة عنها، وإذ ذاك يغفو براحة. والعنوان بذلك يحمل مفارقة يوضّحها المضمون.

وفي قصّة " سوء حظّ"، نجد أنّ العنوان يحمل سخرية، وإدانة للرّجل في الوقت ذاته، فبطلها قد تزوّج ستّ مرّات وطلّق، وهو ما زال يبحث عن امرأة يتزوّجها لتنجب له، فكلّ السّابقات عاقرات فما اعتبره هذا الرّجل سوء حظّ في الزّواج ما هو إلا إنكاره احتمال أن يكون عدم الإنجاب بسببه هو فهو الرّجل الذي لا يعيبه شيء، ولا بدّ أن يكون النّقص في المرأة. وبالتّالي فالعنوان يسخر من نموذج هذا الرّجل الذي يمثّل فئة في مجتمعاتنا.

ومجموعة " سروال الفتنة " إذ يشير العنوان إلى العلاقة الجسديّة بين الرّجل والمرأة، هذه العلاقة التي تُذهب عقل الرّجل:" شعرتُ بأنفاسها الشّهيّة الدّافئة تنفح وجهي وشفاهي، استجمعتُ قواي ومددتُ لها يداً هالِكاً: لا تتركيني أبداً... حين فتحتُ الباب المغلق بعد دقائق أو ساعات لم نكن سوى واحد... حاولنا إدخال العقل إلى معقله، كان كبيراً لا يسعه رأسنا. فتركناه جانباً... وسرنا بخفّة لن يدرك سرّها أحد." ص٦٧، وفي هذه المجموعة فصل بعنوان" قارورة أنثى"وفيه قصص تتناول قضية المرأة، نلاحظ من جديد لفظ " أنثى" يتكرّر. ومن قصص هذا الفصل :" جلسة سريّة/ص٣٥" ويشير العنوان إلى جلسة تعقد سراً، وهي جلسة نساء يبحثن رغبتهنّ في التّحرّر، وهنّ كما يبدو غير قادرات على البوح برغباتهنّ علناً، فيكون لقاءهنّ سريّاً في طائرة:

- بالطّبع يجب أن نفعل شيئاً.
- لا يمكن أن نسكت.
- بمقدورنا أن نواجه الأمور...أن نواجه كلّ شيء.ص٣٥

وفي قصّة "وجبة دسمة/ص٥٣"، العنوان يتحدّث عن وجبة دسمة، وهي وجبة يأكلها الرّجل وهذه الوجبة رمز للعلاقة التي يقيمها مع المرأة، وبعد أن يشبع يذهب لغيرها، لتبقى المرأة هي الضّحيّة الوحيدة.

وغيرها من عناوين قصص سامية العطعوط التي نجد فيها البعد الجندريّ، وهذه العناوين تحمل في ثناياها مفارقات ساخرة، أو إدانات واضحة ترسلها الكاتبة إلى متلقّيها مباشرة وبكلّ جرأة.

وفي مجموعتي "الدرجات/ سيّدة الخريف" لجميلة عمايرة نلاحظ أنّ معظم العناوين انبثقت من النصّ وبالتالي حملت مضمون النصّ في معناه، فكانت جزءًا من النصّ ولكنّها ليس كاشفة له.

ففي قصّة " هدوء/ الدّرجات"[١]، يحمل العنوان " هدوء" مفارقة؛ فهو هدوء الرّجل القاتل لها ببرود أعصابه المستفِزّ، و هدوؤها الذي لم يتحقق إلا بعد إقامتها علاقة مشبعة معه، ثمّ قتله.

أمّا قصّة "تصفية حساب/ الدرجات"[٢]، فيدلّ العنوان على الحرب الدّائرة بينها – بصفتها أنثى– وبينهم الذّكور، فكلّ واحد منهم استحقّ عقاباً فقتلته. أمّا قصّة " صندوق بريد/ الدّرجات"[٣]، فهو صندوق البريد الفارغ، الذي يزيد إحساسها بالوحدة والغربة، فلا أحد يتذكّرها.

وفي قصّة " يحدث أيضاً/ سيّدة الخريف"[٤]، نجد أنّ العنوان يتحدّث عن شيء قد يتكرّر حدوثه وإن كان بصور مختلفة، ليُظهر المضمون أنّ هذا الشيء هو خيانة الرّجل، التي اعتبرتها البطلة عادته إذ قالت:" كالعادة، وكجميع القصص، كانت خيانته لي مع امرأة أخرى." ص٣٤ ، وفي قصّة " شجار/ سيّدة الخريف"[٥]، يظهر هذا الشّجار بين البطلة والرّجل، شجار يدلّ على حالة الاشتباك بينهما، وهي الحالة التي تحسّ بها دائماً بطلة جميلة عمايرة، إلا أنّ هذا الشّجار متخيّل تتدرّب عليه البطلة قبل مواجهتها للآخَر، ليؤكّد ذلك أنّ الأزمة معه تكون من طرفها هي.

وفي قصّة " قيظ وقهوة باردة/ سيّدة الخريف"[٦]، تبرد القهوة؛ لأنّها تنتظره طويلاً ولا يأتي وعندما يأتي يرفض الدّخول؛ لأنّ زوجته بانتظاره، فالقهوة باردة لأنّه لا يأتي، ولأنّها دائماً تنتظره فقد بردت كبروده وكإحباطها. وغيرها من القصص التي حملت عناوينها احتقان بطلاتها، من الآخر.

---

(١) عمايرة، جميلة، الدرجات، ص ١١.

(٢)المصدر السابق ، ص ٢٧.

(٣)المصدر السابق، ص ٤١.

(٤) عمايرة، جميلة، سيّدة الخريف، ص ٣٣.

(٥)المصدر السابق، ص ٤٣.

(٦) عمايرة، جميلة، سيّدة الخريف، ص ٥٧.

وقد عنونت "جواهر الرّفايعة" مجموعتها ب" أكثر ممّا أحتمل"، وهي قصّة ترويها البطلة الأنثى، فهي لم تعد تحتمل حالة الكسل التي تسيطر عليها، وهذا العنوان مشحون بامتلاء الذّات الأنثويّة كدَراً و مشاعر غير مرضية، لم تعد تحتملها، ولذلك اختارت القاصّة هذا العنوان لمجموعتها؛ لأنّ المجموعة بالمُجمَل تعبّر عن هذا الإحساس الأنثويّ المُتأزّم اتّجاه نفسها وحياتها، واتّجاه الآخَر. وهذا الإحساس المأزوم نجده في قصص كثيرة منها قصّة " فراغ" ص١٣، التي تعبّر عن إحساس البطلة بالفراغ والوحدة وهو ما قاله العنوان، وقصّة " الكسيح" ص٣٧، التي تحلم فيها برجلها كسيحًا متكوّماً ككومة لحم، ورؤيتها له في حلمها كسيحاً مشوّهاً إنّما هو انعكاس لتشوّه صورته في ذهنها في الحقيقة، فالعنوان هنا لا يقتصر على وصف صورة رجل في حلم، بل يفصح عن كنه هذا الرّجل بالنّسبة لها في الحقيقة، ويؤكّد ذلك قولها في القصّة: " ليتكَ تموت" ص٣٨. فالعنوان عند الرّفايعة ليس مدخلاً للنّص فحسب بل هو الرّوح التي تبني جسد النّص.

ويبدو أنّ العامل المشترك بين الكثير من عناوين قصص القاصّة بسمة النّمريّ عيّنة الدّراسة هو المرأة ومعاناتها، وهذا العنوان دالّ على مضمون القصة. فالمرأة تعيش حالة من الحزن والكآبة بسبب الرّجل، والعنوان يشير إلى هذه الحالة كما في: "أحزان أرضيّة/ رجل حقيقيّ"[(١)]، "سأبتلع لنفسي حزناً جديداً/ رجل حقيقيّ"[(٢)]، "حزن أكبر/ رجل حقيقيّ"[(٣)]، بل تعيش البطلة حالة ما قبل الموت وهي تهذي بحريّتها المسلوبة، وتفصح عن كراهيتها للرّجال، فهم كوالدها الظّالم، وبذلك فهي في حالة احتضار نفسيّ، هذه الحالة التي عبّر عنها عنوان القصّة: احتضار/ رجل حقيقيّ"[(٤)]، ويُظهر عنوان "انتظار/ منعطفات خطرة"[(٥)]، المرأة المنتظرة للرّجل دائماً التي تلوم نفسها على عدم عودته. وفي قصّة "رجل حقيقيّ/ رجل حقيقيّ"[(٦)] جاء العنوان منكّراً: (رجل) و(حقيقيّ)، وهذا المُنَكّر تبحث عنه البطلة في القصّة فلا تجده، فكأنّ العنوان لرجل حقيقيّ ليس موجوداً، وفي قصّة

(١) النمري، بسمة، رجل حقيقي، ص ٥٩.
(٢)المصدر السابق ، ص ٨٣.
(٣)المصدر السابق ، ص ١٤٩.
(٤)المصدر السابق ، ص ١٠٣.
(٥) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، ص ٤٤.
(٦) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، ص ٧.

"الماضي في الصّندوق/ رجل حقيقيّ"[١]، نجد أنّ ماضي الزّوجة يشكّل سبب تعاسة الرّجل ،هذا الرّجل الذي تمثّل العلاقة معه السّقوط إلى الهاوية، ونجد هذا المعنى في عنوان " الهاوية/ رجل حقيقيّ"[٢]، الذي يرمز إلى انسحاق المرأة في علاقتها مع الرّجل.

ويستمرّ تجرّع الحزن عند البطلة في قصّة يحمل عنوانها فحواها: " أغنية العذاب/ منعطفات خطرة"[٣]، وغيرها من العناوين مثل:" رحلة أخيرة مع الوهم/ منعطفات خطرة"[٤]، "الصّفعة الأولى/ الأولى/ منعطفات خطرة"[٥]، وبذلك نلاحظ أنّ العناوين في مجملها متعلّقة بالحالة النّفسيّة للبطلة الأنثى وبوصف أحزانها وعذاباتها بسبب الآخَر.

نجد الكثير من العناوين عند بسمة النسور تحمل في معناها الخيبة التي تعاني منها المرأة مثل:"الكثير من الخذلان/ مزيداً من الوحشة"[٦]، فالبطلة في القصّة تصاب بخيبات أمل وبخذلان وهذا الخذلان كثيرٌ كما يشير العنوان، فتظهر امرأة مهزومة، نزفت كثيراً. " احتيالات/ مزيداً من الوحشة"[٧]، تعيش البطلة في حالة ضجر وكآبة، تتحايل عليها بالمهدّئات. " مزيداً من الوحشة/ مزيداً من الوحشة"[٨]، فالبطلة تعيش في حالة وحشة وظلمة وهي تعيش في العتمة معشوقة رجل متزوّج يموت ويتركها في الظّل كما كانت في حياته. " الخراب الذي أحاق بكلّ شيء/ مزيداً من الوحشة"[٩]، إذ تظهر المرأة التي تتحمّل مسؤوليّة ابنتها التي لا يعترف بها أبوها، ويحيط الخراب حياتها. ولاحظ استخدام (الكثير، مزيداً) وهي ألفاظ دالّة على امتلاء الإحساس بالخيبة والغربة التي تعيش فيها البطلة.

---

(١) النمري، بسمة، رجل حقيقي، ص٤١.

(٢)المصدر السابق ، ص ١١١.

(٣) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، ص ٧.

(٤)المصدر السابق ، ص ١٢.

(٥)المصدر السابق ، ص ٥٦.

(٦) النسور، بسمة، مزيداً من الوحشة، ص ١٥.

(٧)المصدر السابق، ص ٢٧.

(٨)المصدر السابق، ص ٣٩.

(٩)النسور، بسمة، المصدر السابق، ص ٦٣.

ويشير عدد من عناوين القصص التي يكون راويها الرّجل إلى ما يوحي بإدانة له مثل: "التّماثل إلى الصّحو/ مزيداً من الوحشة"(١)، فالبطل يريدها أن توافق على الارتباط به قبل أن يصحو يصحو وخاصّة أنّه يراها ممتلئة بالعيوب وكأنّ حبّها مرض سيتماثل للشّفاء منه. وقصّة " ضجيج ذلك المغيب/ اعتياد الأشياء"(٢)، نلاحظ أنّ العنوان (الضّجيج) يحمل مفارقة مع حالة الرّجل البطل في القصّة، وهو يعيش حالة صمت وسكون وشرود، ضعيف الشّخصيّة يخشى غضب زوجته وضجيجها! وأحياناً يحمل العنوان إشارة، ففي قصة " هدايا/ اعتياد الأشياء"(٣)، البطلة التي تحاول إرضاء حبيبها بهدايا دائماً دون جدوى، تلاحقه وتسعى خلفه، وهو يهملها، واستخدام " هدايا" نكرة وجمع فيها دلالة على أنّ الهدايا كثيرة ومفتوحة، لن تنتهي، في إشارة تدين الرّجل البارد والمرأة التي تهدر كرامتها وراءه.

وهناك العناوين التي تحمل معاناة المرأة مثل قصّة:" انهماكات/ النّجوم لا تسرد الحكايات"(٤) الحكايات"(٤) وعناوين تحمل آلامها كما في قصّة:" آلام كثيرة/ النّجوم لا تسرد الحكايات"(٥)، وأخرى تحمل الأمل الذي يبقى في نفس المرأة في الارتباط بمن تحبّ كما في عنوان:" من أجل كأس ماء ثانية/ النّجوم لا تسرد الحكايات"(٦)، فالبطلة تأمل أن يعود ليشرب معها كأساً أخرى، يتجدّد يتجدّد فيها الحبّ كما في الكأس الأولى.

أمّا العناوين عند حزامة حبايب تختزل القصّة في كلمات تفهم مغزاها عندما تقرأ القصّة بالإضافة إلى ما يتضمّنه العنوان من سخرية صامتة أو إشارة ناقدة، ومن ذلك قصّة " ليل أحلى/ ليل أحلى"(٧)، الذي يحمل عنوانها سخرية من هذا الرّجل الذي تجعل رؤيته جارته في وضع غير محتشم محتشم ليله أحلى! وفي قصّة " خيط ينقطع/ ليل أحلى"(٨)، في إشارة إلى التأثر العضوي المباشر للفتاة عندما ترى إبراهيم دون أن تستطيع تفسير الحالة التي تصيبها، وفي قصّة " حبل سرّي/ ليل

---

(١) النسور، بسمة، مزيداً من الوحشة، ص ٣٣.

(٢) النسور، بسمة، اعتياد الأشياء، ص ٤٠٠.

(٣)المصدر السابق، ص ٤٠١.

(٤) النسور، بسمة، النجوم لا تسرد الحكايات، ص ٥١.

(٥)المصدر السابق، ص ٩

(٦)المصدر السابق، ص ١٩.

(٧) حبايب، حزامة، ليلى أحلى، ص ١٥.

(٨)المصدر السابق، ص ٦٣.

أحلى"[١]، في إشارة إلى أنّ الحبل السّري الذي يربط ابنها بها هو الحبل الذي يخنق هذا الابن بتعلّق أمّه الشديد به. وفي قصّة " شكل للغياب/ شكل للغياب"[٢]، يحمل العنوان إشارة إلى غياب بلون جديد، غياب تكتشف شكله بين ثنايا القصّة، إذ تغيب الأمّ عن ابنتها على الرّغم من أنّها تمسك يدها، إلا أنّها منهمكة بأعمالها، مسرعة دائماً، لتكتشف في النّهاية أنّها تُمسك بيد الابنة فقط، في حين أنّ جسدها استقرّ في مكان ما، لا تعرفه، فالعنوان يشدّك لتكتشف هذا اللون من الغياب غيرالمعتاد، وهو شكل يحمل نقداً لسلوك الأمّ، ويُظهر عيناً فاحصة لم تغفل عن هذا الشّكل من أشكال الغياب، فليس كلّ حاضر حاضر فهناك نوع من الحضور تراه حزامة غياباً. وفي قصّة "ربّما في الغد/ شكل من الغياب"[٣]، نجد أنّ العنوان يتضافر مع المضمون لينتقد ويلذع، فالبطلة تعاني من زوجها الصّامت الذي لا يعيرها اهتماماً، وتقرّر أن تثأر لكبريائها وتقول له إنّها لاتحبّه، ولكنّها تؤجّل هذا الاعتراف إلى الغد، ليأتي العنوان ساخراً من البطلة: فربّما سيحصل ذلك، تشكيك ناقد لسلوكها الضّعيف. وغيرها من العناوين التي تحمل سخرية من سلوك أو نقداً لتصرّف أو شخص يكشفها المضمون.

فقد جاءت عناوين القصص للقاصّات عيّنة البحث في المجمل مرتبطة بالأنثى: حياتها ومشاعرها وهواجسها، تكشفها حيناً وتنتقدها حيناً، أو مرتبطة بالرّجل تنتقده أو تسخر منه أو تدينه.

رابعاً: اللغة والتّقنيات السّرديّة:

امتازت لغة سامية العطعوط بالتّكثيف والإيجاز، مع بقائها موحية معبّرة بشكل يجعلنا على يقين بأنّ القصّة بحجمها القليل ليست عاجزة عن حمل ثقل العالم وهموم الفرد.

---

(١) حبايب، حزامة، ليلى أحلى، ص ٨٧.

(٢) حبايب، حزامة، شكل للغياب، ص ٤٧.

(٣)المصدر السابق، ص ٢٩.

كما في قصّة " **عاشق/ قارع الأجراس**"[١]، مثلاً:

" أغمد خنجره وشقّ قفصها الصّدريّ. نفر الدم من صدرها.صرخت من الألم وتأوّهت. وإذ ماتت، أخرج قلبها بلهفة ليراه ثمّ أعاده إلى مكانه، وبكى. فقد تأكّد أنّ قلبها ليس من حجر.كما كان يظنّ." ص٤٥، وفي قصّة " **علاقة/ سروال الفتنة**"[٢]، تنتهي القصّة بجملة:" لقد نسيتُ زوجي لدقائق"، لتقول أنّ المرأة عاشت لحظات من الدف والمودّة مع عامل صالون الشّعر الذي غسل شعرها بلطف، لدرجة أنّها نسيت معه زوجها القاسي ولو للحظات!

وفي قصّة " **مقدار معلوم/ طربوش موزارت**"[٣]، تقول الرّاوية في آخر القصّة:" أنا سأعلّمك إيّاه... واتّجهت صوب النّافذة، فتحتها على مصراعيها، وقفزت في الهواء، محاولة التّحليق بكامل حريّته." ص٢٧، لتعبّر عن حالة التّماهي بين المرأة والعصفور، فكلاهما محاصَر، لا يعرف كيف يكون حرّاً، وهي تحاول أن تعلّمه، فتقفز من النّافذة لتحاول أن تكون حرّة للمرّة الأولى. بل يتحوّل التّكثيف في العبارة، إلى لغة شعريّة، فيها شكل الشّعر ووجدانيّته، كما في قصّة " صورة/ قارع الأجراس"ص١١٥:

"وجه البحر رائق

والشّمس تنزف دماءها عند الأفق

مدّ ساعده لاحتضاني

عضضتُها بقسوة، حتّى سالت منها الدّماء."ص١١٥

فهذه القصّة القصيرة جداً حوت معنى عميقاً، لا يتاح لقلم إلا إذا أبدع صاحبه الرّسم به. فالكاتبة في هذه القصّة تبدأ بالبحر الذي تجعله معادلاً موضوعيّاً للرّجل، قد يكون بما فيه من غدر أو خوف، هذا البحر الذي يبدو رائقاً على الرّغم من نزف الشّمس فوقه، فهو لم يعرها اهتماماً، ولم يتنغّص حتّى لألمها بل بقي رائقاً!هذه الشّمس التي تعادل المرأة وتنزف، لتنتقل بعد ذلك إلى الصّورة الأخرى: الرّجل بهدوئه الرّائق يحتضنها، وهي الشّمس المتألّمة التي لا يشعر بها، فردّت على احتقانها منه، بعضّه، فسالت الدّماء منه، بعد أن كانت هي النازفة، في ردّ على تاريخها معه.

---

(١) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، ص ٤٥.

(٢) العطعوط، سامية، سروال الفتنة، ص ٤١.

(٣) العطعوط، سامية، طربوش موزارت، ص ٢٥.

لغة سامية العطعوط لغة منسابة سلسة، في قصصها القصيرة والقصيرة جداً، لا تُسئمك بحشد تفاصيل لا داعي لها، بل تضع كلّ كلمة في مكانها، وتدهشك بمفارقاتها والتقاطاتها، ولجوئها إلى الفنتازيا العجائبيّة التي من شأنها أن تشْدَه القارئ، وتكثّف المعنى أمامه، ففي قصّة "في الخمسين/قارع الأجراس"[١]، تظهر المرأة التي بلغت الخمسين وجرّبت كلّ الوسائل لتحسين وجهها وبشرتها دون جدوى، وعندما تيأس لا تجد حلاً لترتاح إلا بقطع رأسها:" قطعتْ رأسها ذات ليلة صيفيّة، ونامت على الوسادة في سبات عميق." ص١٣١، وفي قصّة " عاشق/ قارع الأجراس"[٢]: "أغمد خنجره وشقّ قفصها الصّدريّ." وفي قصّة " وجبة دسمة/ سروال الفتنة"[٣] تصوّر الكاتبة الرّجل الذي يقيم علاقة مع النساء ثمّ يتركهنّ ضحايا بالذي يأكل اللحوم البشريّة: " كان عابس الوجه يتناول وجبته الدّسمة من اللحوم الحمراء، يجرّد العظام بأسنانه من البقايا... تعثّرت قدماها ببقايا عظام آدميّة... شمّت رائحتها عرفت فيها بقايا يدها التي مدّت." ص٥٤-٥٥.

واعتمدت فنية السّرد بشكل أساسيّ على السلاسة في التعامل مع تركيب العبارات وتقطيع الجمل والفقرات، فقد لاحظتُ ميل الكاتبة إلى الجمل القصيرة المتتابعة، ممّا يؤكّد تكثيفها المعنى مع الإيجاز في كثير من قصصها، مثل:

- " أصل إلى البيت عصبية المزاج. أضع حقيبتي جانباً وأدخل غرفتي. أفاجأ بجميع أدراج المكتب مفتوحة." قصّة خرمشات في الجوار/سروال الفتنة".[٤]

- " زوجي مجنون. يلاحق النّساء من كلّ فجّ عميق ولا رادع له. حاولتُ أن أمسك أيّ دليل عليه ولم أستطع رغم محاولاتي المستميتة." قصّة " رعشة/ سروال الفتنة".[٥]

---

(١) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، ص ١٣١.

(٢)المصدر السابق، ص ٤٥.

(٣) العطعوط، سامية، سروال الفتنة، ص ٥٣.

(٤)المصدر السابق، ص ٣٧.

(٥)العطعوط، سامية، المصدر السابق، ص ٥٢.

– " عارية كنتُ أمامه كما ولدتُ ونضجتُ وتفتّحتُ. خربش بفرشاته حين التقينا على جسدي. بعثر ألوانه على أدقّ التّفاصيل في ثناياي وانثنى عليها. يلعقها ويريني فضاء يشتعل." قصّة " لوحة عارية/ طربوش موزارت"[١]

– " صفعني على وجهي. هممتُ أن أصرخ. أن أضربه. لكنّي ابتلعتُ الصّفعة. بصقتها دموعاً ساخنة سالت على وجهي. انسحبتُ من الصّالة بهدوء. صفقتُ الباب ورائي.أحسستُ أنّي استعدتُ حرّيتي فغفوت." قصّة حريم السّيّد/ طقوس أنثى".[٢]

– " خلعتْ ملابسها. واستحمّت بالمياه الدّافئة. شهق البحر. وأنجب خمس قصائد." قصّة" شاعر/ قارع الأجراس"[٣]

– "أشعلت حوّاء النّار. وألف مليون آدم ، لم يستطع إطفاءها للآن." قصّة" حوّاء/ قارع الأجراس"[٤]

كما تستوحي سامية العطعوط في بعض قصصها مخزون الحكايا الشعبية، وتوظّفها في سياق القصص كما في قصّة (طقوس أفعى/ قارع الأجراس)[٥]: "كانت لجدتي أخت جنية تدعى سليمة ... لم أكن تجاوزت السابعة من عمري بعد، حين كانت تظهر لجدتي في أحيان كثيرة على شكل أفعى" ص٩١. أو كما في توظيف الأرواح السائرة والودع والصندوق الخشبي في قصة: " رائحة رجل نائم/ قارع الأجراس"[٦].

---

(١) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، ص ٥٩.

(٢) العطعوط، سامية، طقوس أنثى، ص ١٢

(٣) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، ص ١١٧.

(٤)المصدر السابق، ص ١٢٥.

(٥)المصدر السابق، ص ٩١.

(٦) العطعوط، سامية، المصدر السابق، ص ١٠٥.

كما عمدت الكاتبة إلى التّشخيص، ففي قصّة " رائحة شخص نائم/قارع الأجراس"[١]، جعلت الكاتبة القوّار يفتح النّافذة بيديه ليسمح لأشعة الشّمس بالدّخول، كناية عن تحكّم الأب بحريتها حتى وهو مجرّد رفاة في هذا القوّار. وفي قصّة " عاشق / قارع الأجراس"[٢]، جعلت الشّمس تنزف دماءها عند الأفق، وفي قصّة " ضجر/ طقوس أنثى"[٣]، يلحقها الضّجر إلى السّيارة، ويجيبها الصّدى: "لا أحد" ص١٤، ويقفز الحزن ويجلس جوارها. وتقول في قصّة " القرية والبيت والمجنون/ سروال الفتنة"[٤]:" النّافذة الحمقاء"، وغيرها، وبذلك نجد أنّ القاصة أنطقت الجمادات لتشارك الأبطال أحداث قصّتهم، ممّا يسهم في تأكيد المغزى الذي أرادته.

أمّا بما يخصّ اللغة الفصيحة، فقد كانت هي لغة الكاتبة، ولم تلجأ إلى العاميّة إلا قليلاً، كما في قصّة: " زواج ناجح/ طقوس أنثى"[٥]، عندما يصرخ الرّجل بزوجته " جيبي الدّوا يا مرا." ص٢٣ وهذا من شانه أن يضفي واقعية على النصّ، خاصّة بما تتضمّنه كلمة"مرا" من تقليل من قيمة المرأة بالإضافة إلى الأسلوب الآمر الذي يوحي بعلاقة "سي السّيّد" مع جاريته. وقصّة" ذات عطلة صيفيّة/ طربوش موزارت" ٧٣، إذ تقول الأمّ لابنتها:" بديش أسمع ولا كلمة"، في إشارة إلى حرمان الأسرة الابنة من حريّتها في التّعبير عن نفسها، وهذا سلوك مجتمعيّ متكرّر، واستخدام العامية هنا من شأنه تقريب الواقع من جهة، وإدانته من جهة أخرى.

كما كثر توظيف الرّمز في قصص سامية العطعوط؛ فأنثى العنكبوت رمز للمرأة المخالفة للصّورة النّمطيّة للمرأة " أنثى العنكبوت/ قالرع الأجراس"[٦]، الأفعى رمز الرّجل الغدّار والشّهوانيّ كما في "قصّة طقوس أفعى/ قارع الأجراس"[٧]، وفي قصّة "طربوش موزارت/طربوش

---

(١)المصدر السابق، ص ١٠٥.

(٢)المصدر السابق، ص ٤٥.

(٣) العطعوط، سامية، طقوس أنثى، ص ١٤.

(٤) العطعوط، سامية، سروال الفتنة، ص ١١.

(٥) العطعوط، سامية، طقوس أنثى، ص ٢٣.

(٦) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، ص ١٣.

(٧)المصدر السابق، ص ٩١.

موزارت"[١]، الطّربوش فيها رمز لسي السّيد الشرقيّ الذي يحقّ له ما لا يحقّ لغيره! وموزارت رمز للرّجل الذي يعشق النّساء، ويسحرهم بموسيقاه، والرّائحة في قصّة "رائحة/ قارع الأجراس"[٢]، رمز لخيانة الرّجل التي لا يشّمها أحد إلا الزّوجة.

كما استخدمت القاصّة في بعض قصصها مفردات معاصرة مثل: (طاش ما طاش، قناة الجزيرة) في قصّة " ملل/ قارع الأجراس"[٣]، وفي قصّة " جمال كان يوشك/ طربوش موزارت"[٤] موزارت"[٤] نجد عبارة: "سرت همهمات في القرية وانتشر الخبر كالفيروس في الإنترنت" ص١٥، ص١٥، وهذا من شأنه أن يُشعر القارئ بأنّه في قصّة واقعيّة حقيقيّة، ومع شخصيّات تعيش ظروفه وأيّامه.

أمّا الحوار في قصص سامية العطعوط فقد ظهر، لكنّ السّرد هو السّمة الغالبة، والحوار لا يظهر كثيراً، فوجدنا كثيراً من القصص تسردها الرّاوية الأنثى وحدها، من وجهة نظرها دون أن نسمع صوت الرّجل أبداً كما في: "أنثى العنكبوت/ قارع الأجراس"[٥]، "ابتسامة/ قارع الأجراس"[٦] الأجراس"[٦] " رائحة/ قارع الأجراس"[٧]، " نسيان رجل/ قارع الأجراس"[٨]، "رائحة شخص ميت/ ميت/ قارع الأجراس"[٩]، " صورة/ قارع الأجراس"[١٠]، " لوحة عارية/ طربوش موزارت"[١١]،

---

(١) العطعوط، سامية، طربوش موزارت، ص ٦٧.

(٢) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، ص ٣٧.

(٣) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، ص ٣٩.

(٤) العطعوط، سامية، طربوش موزارت، ص ٦٧.

(٥) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، ص ١٣.

(٦)المصدر السابق، ص ٣٦.

(٧)المصدر السابق، ص ٣٧.

(٨)المصدر السابق، ص ١٠١.

(٩) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، ص ١٠٥.

(١٠)المصدر السابق، ص ١١٥.

(١١) العطعوط، سامية، طربوش موزارت، ص ٥٩.

"طربوش موزارت/ طربوش موزارت"[١]، "حريم السّيّد/ طقوس أنثى"[٢]، " يومٌ آخَر/ طقوس أنثى"[٣] " علاقة/ سروال الفتنة "[٤]، " رعشة/ سروال الفتنة"[٥]، وغيرها من القصص، وعدم وعدم وجود حوار مع الآخر في هذه القصص من شأنه أن ينقل لنا القصّة من وجة نظر السّاردة البطلة فقط طمعاً في التّعاطف معها، دون أن نسمع القصّة من وجهة نظر الآخر.

وهناك عدد من القصّة التي سمحت فيها الرّاوية الأنثى للرّجل بمساحة قليلة من الكلام مثل: قصّة" زواج ناجح/ طقوس أنثى"[٦]، إذ قال الرّجل:" جيبي الدّوا يا مرا" ص٢٣، وصوته هنا من شأنه أن يدينه، إذ لم يُسمع إلا وهو يأمرها، ويتعامل معها على أنّها خادمته. وفي قصّة " متعة رجل/ طربوش موزارت"[٧]، نسمع صوت الرّجل يصرخ: "أسرعي أنت" ص٦٥، فهو لا ينتظرها وهي من عليها الإسراع على الرّغم من شدّة تعبها. ونسمع صوته في آخر القصّة يشتم ويقهقه مستخفّاً بها، وفي قصّة " قضبان وحجارة/ قارع الأجراس"[٨]، لا نسمع الرّجل إلا في جملة :" ها قد قد دخلنا القفص الذّهبيّ." ص٤٦، في إشارة إلى حالة الاختناق التي تشعر بها الزّوجة في هذا الزّواج، وبالتّالي عندما نطق الرّجل في القصص التي كانت راويتها المرأة نطق بما من شأنه أن يدينه، ومن وجهة نظرها هي.

بالانتقال إلى جميلة عمايرة في مجموعتي" الدّرجات " و" سيّدة الخريف" نجد أنّ لغتها تميّزت بكونها لغة قصصية في الدّرجة الأولى، السّرد فيها هو الأساس، ابتعدت فيها عن اللغة الشعريّة ولذلك فالأثر الذي تتركه القصّة يأتي عبر الصّورة الكلية للنّص، وليس من خلال النّفس الشعريّ أو الصّور الشعريّة الفرديّة المركبة. ولا نجد في لغتها تكثيفاً للمعنى، وعندما نقرأ قصّتها نشعر كأنّنا نقرأ

(١)المصدر السابق، ص ٦٧.

(٢) العطعوط، سامية، طقوس أنثى، ص ١٢.

(٣)المصدر السابق، ص ٣٠.

(٤) العطعوط، سامية، سروال الفتنة، ص ٤١.

(٥)المصدر السابق، ص ٥٢.

(٦) العطعوط، سامية، طقوس أنثى، ص ٢٣.

(٧) العطعوط، سامية، طربوش موزارت، ص ٦٥.

(٨) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، ص ٤٦.

فصلاً من رواية، بالإضافة إلى أنّها تبتعد في قصصها عن التّجمُّل والتّنميق، وتكتفي بشحن اللغة من خلال سياق النّسيج القَصصي.

ولو تمعّنا في معجم جميلة عمايرة الذي استخدمته في القصص لوجدنا أنّها كرّرت مفردات معيّنة بشكل لافت، وأنا أزعم أنّه تكرار بشكل غير واعٍ ينبئنا بهاجس يسيطر عليها، ومن تلك الألفاظ:

- (القتل): وقد وردت هذه الكلمة بصورها الصّرفيّة المختلفة في الكثير من القصص، مثل:

" هدوء ص١١، رمال متحرّكة ص١٩، تصفية حساب ص٢٧، النّافذة ص٦٣، من مجموعة الدّرجات".

" الرّهينة ص٢٣، يحدث أيضاً ص٣٣، قيظ وقهوة باردة ص٥٧، من مجموعة سيّدة الخريف".

تكرّرت هذه الكلمة على لسان الرّاوية الأنثى وقد وجّهتها ضدّ الرّجل، فهي في حالة احتقان دائم منه، تريد الانتقام منه وقتله، في الواقع و الحلم والأوهام، وتكرار هذا المصطلح موجّهاً للرّجل في مجموعتين للكاتبة نفسها يدلّ على موقف لها من الرّجل، ولا يسعني في هذا السّياق فصل العمل الأدبيّ عن الأديبة، فتكرار لفظ " القتل" موجّهاً للرّجل يوحي بإحساس الأنثى بانتفاء حضورها أمام حضور الذكر، فتسعى لنفيه. فعلى الرّغم من أنّ القصص كانت بلسان امرأة وعن امرأة، إلا أنّ البطولة كانت للذكر الذي استطاع أن يسيطر على الوضع حتى في غيابه، فهو موجود في الأحلام والكوابيس وفي القلب وعلى تعرجات الجسد. إذن، هو الذي يملك كلّ شيء، مع أنّه لا يدرك أيّ شيء. و تتمرّد المرأة في النهاية، لكن تمرّدها لا يؤدي إلاّ إلى الكوابيس، فتعيش حالة الوحدة، ثمّ تلجأ إلى القتل ومن ثم الانتحار.

– (امرأة وحيدة): وقد وردت هذه الكلمة بصورها الصّرفيّة المختلفة في الكثير من القصص، مثل:

" صورة عتيقة ص٣٥، صندوق بريد ص٤١، النّافذة ص٦٣، في مجموعة الدّرجات".

" حامي...بارد ص١٥، يحدث أيضاً ص٣٣، الباب ص٤٩، قيظ وقهوة باردة ص٥٧، آدم ص٦٥، ارتباك ص٧٧، قناع ص٩١، من مجموعة سيّدة الخريف".

وتكرار صورة المرأة الوحيدة، يشعرنا بتأزّم الرّاوية الأنثى نتيجة فقدها الرّجل، فهي لا تشعر بامتلاء حياتها وجدواها إلا بوجوده. ولذلك نجدها تسعى لقتله في حلمها، ليس كرهاً له، بل رغبة بوجوده من جهة، وعدم قدرتها على إقامة علاقة معه من جهة أخرى.

كما انتشرت في ثنايا قصص جميلة عمايرة كلّها الألفاظ الدّالة على الحالة النّفسيّة المتردية نتيجة فقد الرّجل، مثل:(الفزع، الجزع، الرّعب، الارتجاف، الضّعف، الجرح، الألم، الفراق، الانكسار، السقوط، التّلاشي، التّردّد، العصبيّة، العُزلة، العجز، الحيرة، الحزن، الفشل، الخيبة، الكآبة،...)، فلو رسمنا صورة لامرأة تتّصف بهذه الصّفات، لظهرت بطلة جميلة عمايرة، التي أراها تعاني من مرض هي المسؤولة عن تفاقمه.

ونلاحظ في قصص جميلة عمايرة أنّ السّرد طغى على التّقنيات الأخرى، ونظراً لطول بعض القصص وتغيّر أو طول الزمن فيها، لجأت القاصة لأسلوب التقطيع في السّرد في معظم القصص. بمعنى أنّ السّرد لا يتدفّق من بداية النصّ حتى نهايته، بل تمّ تجزئة القصص إلى مقاطع سرديّة اعتماداً على تغيّر الزمن أو الحدث وأحياناً لإحداث قطعٍ متعمّد دون مبرّر قويّ، بهدف كسر روتين السّرد، ونقل القارئ ولو شعورياً، إلى مقطع جديد.

وكان السّرد على لسان الرّاوية الأنثى بضمير المتكلم، وبالتالي لم يحصل الرّجل على أيّ صوت للتعبير عن نفسه في حوار بينهما، باستثناء بعض ما قاله في عدد قليل من القصص، مثل: قصّة "هدوء/ الدرجات"(١)، إذ سمعنا صوت الرّجل في القصّة في جملة واحدة، عندما قال:" إن استطعتِ فافعلي"، فيظهر من صوته ثقته المتعالية بنفسه واستخفافه بالآخَر، وقوله هنا جاء أيضاً من وجهة نظر أنثويّة، فقد عكست الرّاوية إحساسها بالرّجل الذي تراه الأقوى، والسّاخر منها، وقد أنطقته بذلك دون أن تترك له مجالاً من الحريّة والموضوعيّة، ليعبّر عن نفسه كرجل. وعندما نطق الرّجل في قصّة " رمال متحرّكة/ الدرجات"(٢)، سمعناه يقول:"ولن تفهميني"ص٢٢، وفي قصّة " تصفية حساب/الدرجات"(٣)، يقول مبرّراً لها تأجيله تلبية رغباتها:" يلزمنا طقس خاصّ يليق بك." فهو عندما يجاملها بكلام طيّب، لا يكون ذلك إلا ليستطيع مغادرتها، لذلك تقول:" لقد استطاع خداعي عشرات المرّات باقتدار." ص٢٨، أمّا في قصّة " شجار/سيّدة الخريف"(٤)، فنراها تتخيّل حواراً معه، معه، وهو ليس موجوداً، تتدرّب على مواجهته، وتنهي هذا الحوار المتخيَّل بقولها:" كفى أنتَ لا تستحقّ شيئاً." ص٤٤.

---

(١) عمايرة، جميلة، الدرجات، ص ١١.

(٢)المصدر السابق، ص ١٩.

(٣)المصدر السابق، ص ٢٧.

(٤) عمايرة، جميلة، سيّدة الخريف، ص ٤٣.

فالراوية المرأة تصوغ حوار الرّجل من منظورها الأنثويّ وتُنطقه به في الحقيقة أو في الخيال. وحتّى عندما يعتذر لها عن اللقاء يتحجّج بحبّها، لكنّه في الحقيقة يتركها من جديد، إذ نسمعه في قصّة " قيظ وقهوة باردة/ سيّدة الخريف"(١)، يعتذر لها عن الدخول عندها بعد أن انتظرته زمناً طويلاً:" لهذا لا أستطيع. أنت وحيدة، ولأنّني أحبّك." ص٦٣، فهي تراه يخذلها دائماً حتّى لو صرّح لها بحبّه.

أمّا في قصّة " الرّهينة/ سيّدة الخريف"(٢)، فنجد حواراً طويلاً بينه وبينها، ونسمعه يقول:" لكِ أن تنالِ منّي... أنتِ الضّعيفة...لم أستطع وأنتِ بهذا الضّعف." ص٣٠، فحواره معها يحمل من جديد تحدّياً لها، واستخفافاً بقدراتها، وهذا القول الذي يصدر عنه إنّما هو حواره الذي رسمته له في ذهنها وأنطقته به، وهذا يفسّر احتقان هذة الرّاوية البطلة من الرّجل، فهي ترسم له صورة في مخيلتها، لا تخرج عنها، وتتعامل معه من خلالها، لا من خلال حقيقة هذا الرّجل.

وتستند جميلة عمايرة في عدد من قصصها على "الحلم"، فتعاني البطلة من محاولات صعبة للنّوم؛ لأنّ النوم يحمل معه أحلاماً غير مرغوب بها، مثل قصّة "هدوء/ الدّرجات"(٣)، فتقول الرّاوية البطلة:" توسلته برجاء حارّ أن يكفّ عن حضوره الليليّ الثقيل في أحلامي!" ص١١، ومثلها "تصفية حساب/ الدّرجات"(٤)، إذ تقول الرّاوية:" هكذا أكون بلا أحلام تحرق ليلي بتلك العيون أو تُلهب فراشي باشتهاءات ناقصة أو فائضة." ص ٣١. وقصص أخرى تظهر فيها الأحلام في النصّ بشكل عابر، مثل "صندوق بريد/ الدّرجات" ص٤١:" أكانت أحلامي المتكررة هي السّبب في صدمة الواقع لي؟" ص ٤٣، وفي " تشكيل/ الدّرجات"(٥): "هي محاولات النّوم اليائسة في كلّ ليلة."ص ٤٩ وفي "الدّرجات/الدّرجات" ص٥٥: " هل حلمتَ بي؟ أنا حلمت بك كثيراً." ص ٥٩، وغيرها من القصص، وهذا الاعتماد على تقنية الحلم يدلّ على عالم وهميّ تعيش فيه الرّاوية البطلة مع الرّجل وترسم فيه

---

(١)المصدر السابق، ص ٧٥.

(٢)المصدر السابق، ص ٢٣.

(٣) عمايرة، جميلة، الدّرجات، ص ١١.

(٤)المصدر السابق، ص ٢٧.

(٥) عمايرة، جميلة، الدرجات، ص ٤٩.

ملامحه، وتُحاكمه عليها، وهو في الحقيقة في معزل عن كلّ أوهامها، إلا أنّها لم تسمح له أن يتدخّل ليدافع عن نفسه، أو ليقدّم لها أنموذجاً آخَر للرّجل غير المرسوم في ذهنها وأوهامها.

أمّا جواهر الرّفايعة فاللغة في مجموعتها القصصيّة لغة قصصيّة عاديّة، لا شعريّة فيها، إلا أنّها مشحونة بالصّور الفنيّة التي تنقل من خلالها أحاسيس الرّاوية الأنثى، مثل: " ...لو أنّها تذوب كالشوكولاتة وأتخطّر أنا فوقها سيّدة هذا المكان قطعة من البسكويت الصلب." قصة" فراغ/ أكثر ممّا أحتمل"(١)، فهي تبحث عن مكانتها في هذا العالم، تريد أن تكون سيّدة في ظلّ مجتمع تشعر أنّه يُهمّشها، حتّى لو كانت قطعة بسكويت! وتعبّر الرّاوية في قصّة :" القصّاصة/ أكثر ممّا أحتمل"(٢) عن حالة الأرق التي تصيبها نتيجة وحدتها، والصّمت الذي يلفّها فتقول:" الأرق ينفلش في عينيّ كنقطة زيتٍ على ورقة"، فالأرق يحتلّ منها حيّزاً واسعاً في ليلها. وفي " قصّة الكسيح/ أكثر ممّا أحتمل"(٣): "لحيتك غيم ينفلش فيه النّمل" ص٣٧، فقد عبّرت الصّورة عن نظرة السّاردة –البطلة– المشوَّهة للرّجل. وفي تصويرها للمرأة العانس تقول: "الأختان العانسان ترتقبان... تجلس الأولى على حافّة الكرسيّ كقطّة هرمة، بينما تتصوّح الثّانية كسنبلة جاقة." من قصّة"رنين/ أكثر ممّا أحتمل"(٤) فالمرأة إذا لم تتزوّج، تبقى دون الرّجل قطّة هرمة لا حياة فيها، أو سنبلة جاقّة لا خير يُرتجى منها. فقد عبّرت الصّور في المُجمل عن معاناة المرأة من الرّجل ومعه، هذا كما قدّمته الرّاوية.

وقد استخدمت القاصّة جواهر الرّفايعة حقلاً دلاليّاً نفسيّاً يدلّ على صورة بطلة قصصها التي تفتقد الرّجل، وتعيش في مجتمع لا ينصفها، وهذا الحقل ستجد مفرداته موزّعة في الغالبيّة العظمى من قصص المجموعة المدروسة، وهي:

(الأرق، الصّمت، الرّعب، الخوف، المرارة، الكآبة، الوحدة، الغيظ، القهر، الوجع، الكراهية، البكاء، الحقد، الحزن)، وهذه الحالة التي تعيشها بطلات القاصّة مبالغ بها في رأيي، فعلى المرأة أن تكون أقوى وأقدر على مواجهة واقعها ولو كان محاطاً بعوالق اجتماعيّة، وأرى أن حشد هذا العدد من الألفاظ الدّالة على الحالة الانهزاميّة التي تعيشها البطلة ليس توصيفاً دقيقاً للواقع، ولا

---

(١) الرفايعة، جواهر، أكثر ممَّا أحتمل، ص ١٣.

(٢)المصدر السابق، ص ٢١.

(٣) الرفايعة، جواهر، أكثر ممَّا أحتمل، ص ٣٧.

(٤)المصدر السابق، ص ٥٣.

يحمل رؤى مستقبليّة للقادم، بل هو يحصر القارئ بهالة ضاغطة ترسمها الحالة المأزومة التي تعيشها البطلة الأنثى.

وتعتمد جواهر الرّفايعة في قصّها على السّرد، بل يحتكر السّرد كثيراً من قصصها كما في: "القصّاصة/ ص٢١" و" التّهمة/ ص٢٣" و" بكلة الحذاء/ ص١٧"، وقصّة "أكثر ممّا أحتمل/ أكثر ممّا أحتمل"[١]، وغيرها من القصص، إذ لا نسمع إلا صوت الرّاوية تعبّر عمّا يختلجها، ويظهر الحوار في قليل من القصص مثل قصّة "فراغ/ ص١٥"، عندما تختلق البطلة زوجاً مزعوماً غير حقيقيّ، فتحاوره، ولا تُسمعنا صوته، بل تكتفي بإسماعنا ردّها عليه:" أخفض صوتي كثيراً، هذه مكالمة خاصّة... كم مرّة قلتُ لك ألا تزعجني... لا تتوسّل أرجوك، لقد أحزنتني..." ص١٥، فهذه المرأة تفتقد وجود الرّجل في حياتها، تفتقد إحساسها بأنّها محبوبة ملاحَقة، فتعيش هذا الدّور بل تتمادى فيه لدرجة تجعل فيها الرّجل المتوسِّل العاشق، وهي المتعاطِف معه. والحوار المتخيّل هنا يكشف حاجة هذه المرأة لرجل في حياتها. وفي قصّة " الكسيح/ ص٣٧"، يظهر الحوار ليكشف أنّ الرّجل لا يكترث لها– الرّاوية الأنثى – وعندما تبدي إعجابها بما يلبس يتجاهلها:" أنا أحبّ البني عليك. يردّ عليها: نعم! تجيب: لا شيء" ص٣٩، فلم يظهر صوته إلا في كلمة واحدة، عبّرت عن برود أحاسيسه اتّجاهها، وعدم اهتمامه بمجرّد التّركيز معها، كما تشعر هي، وفي آخر كلامها نسمعه من جديد يقول: " ليتك تموتين!" ص٣٩، فعندما نطق الرّجل في بعض القصص، كان كلامه قليلاً، لكنّه يعبّر عن قسوته وبروده، وبذلك فقد نقل الحوار صورة للرّجل من وجهة نظر السّاردة، وهذا ليس بالضّرورة إحساس الرّجل بها، بل هو إحساسها هي به.

أمّا بسمة النّمري فلغتها سلسة منسابة، تحملك أثناء القراءة، فلا تشعر بالملل وإن طالت القصّة، كلماتها تختار المكان الأسلم لتقعد فيه، وجملها مشحونة بالصّوت واللون والحركة، ممّا يجعلك تدخل الغرفة مع بطلتها، أو تتلقى الصّفعة عنها، ومن ذلك:" شردتْ بأفكارها بعيداً... بعيداً عن خرير الماء المتدفّق...كزورق صغير وحيد أسلم نفسه لأمواج رقيقة حانية." "المقعد الخالي/ رجل حقيقيّ"[٢]، " سقطت الشّمس في البحر فاشتعلت مياهه، وانطلقت ألسنة اللهب وأتت على كلّ الغيمات والسّماء." "منعطفات خطرة/ منعطفات خطرة"[٣]، " يا حارسي الأمين تنحَّ قليلاً، امنحني

---

(١)الرفايعة، جواهر، أكثر ممَّا أحتمل، ص ٣١.

(٢) النمري، بسمة، رجل حقيقي، ص ٨٠.

(٣) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، ص ٧٩.

فسحة أمارس فيها بعضاً من حريّة الاختيار." "حبّك يمتطي ظهر سلحفاة/ منعطفات خطرة" ص٤٨، " أنتَ وأنا والطاولة الصّغيرة بيننا، نغرق جميعاً في عتمة الزّاوية التي تضمّنا" "حوار/ رجل حقيقيّ"(١). "بنيتُ لنفسي منزلاً على شكل قلب كي يحتويني برفق." " تحيّة إلى صباح مذهل/ رجل حقيقيّ"(٢).

أمّا قصص بسمة النّمري فكثير منها اعتمد على السّرد دون حوار نسمع فيه صوت الآخَر مثل: " سأبتاع لنفسي حزناً جديداً/ رجل حقيقيّ"(٣)، " أحزان أرضيّة/ رجل حقيقيّ"(٤)، "نقطة حمراء في نهاية السّطر/ منعطفات خطرة"(٥)، " الصّفعة الأولى/ رجل حقيقيّ"(٦)، وغيرها من القصص التي تفرّدت فيها البطلة، فطرحت القضية من وجهة نظرها وحدها، وكأنّ القصّة فضاؤها الخاصّ الذي نشرت فيه مشاعرها وأفكارها اتّجاه نفسها واتّجاه الآخر، وأدانته في كثير من هذه القصص دون أن تسمح له أن يتكلّم أو يدافع عن نفسه.

وفي قصص قليلة أخرى تخلل السّردَ حوارٌ بين البطلة والرّجل، كما في قصّة "رجل حقيقيّ/ رجل حقيقيّ"(٧)، لكنّه حوار لا نسمع فيه صوت الرّجل إلا بكلمات محدودة، أمّا هي فتسيطر على الكلام بحوارها الخارجيّ معه، وحوارها الدّاخلي مع نفسها:

كلّ ما قاله في الحوار:" صباح الخير...مجنونة...مجنونة."، هذا كلّ ما سمعناه منه، فالبطلة عندما تتحدّث عن الرّجل تخنُق صوته، وتتفرّد هي بفعل البَوح، سعياً لإيصال الصّورة كما تراها، في محاولة منها لإدانته.

وفي قصّة " ثواني الوقت الرّائعة/ رجل حقيقيّ"(٨)، نجد البطلة تختلق حواراً مع الرّجل، لكنّنا لا نسمع له ردّاً متخيّلاً، إذ يبقى صامتاً: تقول:" ...أنا أحبّك،... أحبّك جدّاً" يردّ:

---

(١) النمري، بسمة، رجل حقيقي، ص ١١.

(٢)المصدر السابق، ص ٧٥.

(٣)المصدر السابق، ص ٨٤.

(٤)المصدر السابق، ص ٦٧.

(٥) النمري، بسمة، منعطفات خطرة، ص ١٥.

(٦) النمري، بسمة، رجل حقيقي، ص ٥٦.

(٧) النمري، بسمة، رجل حقيقي، ص ٨٧.

(٨)المصدر السابق، ص ١٠٠.

"...................."، "الصّمت، لا شيء غير الصّمت." ص١٠٠، فهي لا تتوقّع منه حبّاً مقابلاً، ولا تعطيه فرصة حقيقيّة ليقول.

وفي قصّة "غروب/ رجل حقيقيّ"(١)، يدور حوار طويل بين البطلة والرّجل، وهو من الحوارات القليلة التي نسمع فيها صوته، لكنّ كلامه في كليّته يُنبئ بأنّه لا يفهمها ولا يحبّها ولا يعطيها ما تحتاج إليه في الحبّ، ومن ذلك: " ماذا تقصدين؟ أحياناً لا أفهمك... تعرفين كم أكره أن... ما بكِ اليوم، بل كلّ يوم؟"، وعندما تعترف له بحبّها لا يسمعها، فلا تواصل بينهما، لا يعطيها اهتمامه وإصغاءه، فهو مشغول عنها، في الوقت الذي تُشغَل هي به:

تقول:" الحبّ وحده، أتظنّه يكفي؟"

يردّ:" لم أسمعكِ، ماذا قلتِ عن الحبّ؟"

- " أظنّ أنّ الحبّ وحده لا يكفي."

- " ماذا قلتِ؟"

- " لا شيء."

فالقاصّة جعلت للبطلة نصيب الأسد من التّعبير والكلام، وعندما تركت مجالاً صغيراً للرّجل بقي صامتاً، أو تكلّم بكلمة أو كلمتين، أو تحدّث بكلام ينبئ عن عدم فهمه للبطلة، وهذا في حدّ ذاته إقصاء للرّجل، وتوصيف للحالة من وجهة نظر البطلة فقط، ليقرأها القارئ كما تريد هي.

ولكنّ اللافت للانتباه تفرّد قصّة " مواسم/ رجل حقيقيّ"(٢)، بتقنية الحوار. فهو عبارة عن حوار طويل بين امرأة ورجل، تستعرض فيه المرأة أسباب اكتئابها:(الحزن والملل وفقدان الدّوافع والخوف من الموت والتّفكير بالانتحار وحياتها مع هذا الرّجل وهذا الرّجل نفسه).ويظهر من حوار الرّجل أنّه لم يكن على علم بحالتها النّفسيّة، وأنّه لم يعرفها من الدّاخل، ولم يُقدّر مقدار ضعفها، بل كان يظنّها قويّة متماسكة، فقد كشف الحوار عن قصور نظرته إليها على الظّاهر، لكنّه في الموسم الثّاني أدرك ذلك، وحدث تغيّر في كلامه:" للفرح مخزون لا ينضب."ص٦٤، ودعاها إلى بداية جديدة، تظهر بوادر الخير فيها، ويتّضح ذلك في الجملة الختاميّة في القصّة:" وأشرقت الشّمس، أذابت الجليد، وظهر برعم صغير على الغصن العاري." ص٦٥.وهذه المرّة الأولى التي نجد فيها معالجة حقيقيّة للعلاقة بين الرّجل والمرأة، عندما حدثت المُكاشَفة بينهما، وتحقق التّواصل بين

---

(١)المصدر السابق، ص ١٥٣.

(٢) النمري، بسمة، رجل حقيقي، ص ٥٩.

الطّرفين وسُمح للرّجل بمشاركة المرأة الكلام، ولم تصل لنا الأفكار على لسان المرأة وحدها، فهذه القصّة على خلاف الغالبيّة العظمى من القصص عيّنة الدّراسة استطاعت أن تعالج الأزمة بين الرّجل والمرأة، مستخدمة تقنية الحوار الذي يسمح بالبوح للطّرفيْن، ومن ثَمَّ الالتقاء بينهما، سعياً لبداية جميلة.

ونجد في قصص بسمة النّمري ما وجدناه عند غيرها من القاصّات عيّنة الدّراسة من امتلاء بالألفاظ الدّالة على الحزن والكآبة والوحدة والعزلة، في توصيفها للبطلة، وتبقى بذلك صورة المرأة عندهنّ تدور في فلك واحد.

وبالانتقال إلى قصص بسمة النّسور نجد أنّ لغتها لغة سّرديّة مُنسابة تتوزّع بين اللغة الشعريّة الدّالة الموحية واللغة العادية التي تبدو كلغة الحديث اليوميّ، ممّا أعطى للغتها حيويّة، فلا نكاد نحلّق بأجنحة اللغة إلى فضاءات شعريّة حتى تعيدنا القاصّة بسهولة ويسر إلي عالم الواقع دون أن نلحظ فجاجة بين العالمين. ومن ذلك:

" لو حدثت معجزة ما، أتاحت له أن يقضي ليلته الأخيرة معي، هل كان سيموت حقاً؟ لا أظنّ ذلك، يُخيّل إليّ أنّ قلبه لن يصمت أبداً. كان سيرقص طوال الليل بهجة بي، لكنّ ذلك لم يحدث. هو مضى إلى مصيره. لا ينبغي للمصير أن يكون مفاجئاً هكذا. ذلك ليس عدلاً...نعم أنا المعلّقة هكذا أرملة غير معلنة، مستوحشة ومتروكة بشكل نهائيّ، دون انتظار لعودة لاحقة، دون اعتذار عن تأخير لأمر طارئ، دون الوهج الذي أضاء روحي لسنوات." مزيداً من الوحشة/ مزيداً من الوحشة" ص٤٠.

وممّا يميّز بسمة النّسور عن غيرها من الكاتبات عيّنة الدّراسة أنّ لغتها ليست مأزومة بالذّات الأنثويّة المنهزمة، فلم نجد عندها الألفاظ المكرورة الدّالة على حالة الاكتئاب والحزن والألم والوحدة والظّلم والانتحار والانسحاق، وغيرها من المصطلحات الدّالة على إحساس المرأة بأزمة وجودها.

وإنّما لغتها حتّى في القصص ذات البعد الجندريّ تحرّرت من أن تكون رهينة حقول دلاليّة محدودة، فتشعر وأنت تقرؤها بهواء يتخلّل أسطرها، فينعشك، وليس كما هو الشّعور أثناء قراءة قصص جميلة عمايرة مثلاً التي تُشعرك بالاختناق الذي تعيشه بطلات قصصها.

كما اعتمدت بسمة النسور في قصصها على تقنيتي السّرد والحوار، ففي مجموعتيّ (اعتياد الأشياء و النّجوم لا تسرد الحكايات) ظهر الحوار كثيفاً إلى جانب السّرد، أمّا مجموعة (مزيداً من

الوحشة) فقد اعتمدت على السّرد، ولم يظهر الحوار إلا قليلاً. والحوار بين الرّجل والمرأة كان يفصح عن مكنون كلّ منهما اتّجاه الآخَر.

ففي قصّة " كي يكتمل المشهد/ النّجوم لا تسرد الحكايات"(١)، يظهر في الحوار بين السّائق والرّاوي البطل رأي السّائق الرّجل في المرأة:" النّساء دائماً جاحدات، نحن نحرث مثل البغال وهنّ ممدّدات في بيوتهنّ يلتهمنَ برخاوة الطّعام الذي تصبّبنا عرقاً قبل أن نحصّل ثمنه." ص١٤، فقد حكم بالجحود على النّساء عامّة، بل يشكو من تقصيرهنّ في أداء حقّ الزّوج الشّرعيّ:" وإذا فكّرتَ بأن تطالب بحقّك الطّبيعيّ يدفعنك بقسوة قائلات: إنّ رائحتك كريهة!" ص١٥، ولكنّ الرّاوي العليم أظهر تأييد البطل لفعل النّساء عن طريق المونولوج الدّاخلي:" رائحتك كريهة فعلاً ولو كنت امرأة لرفستك بقدمي غير نادم." ص١٥، فقد جعلت القاصّة هذا الرّد على لسان الرّجل الآخَر لتشرّع رفض المرأة تلبية رغبة زوجها في هذه الحالة، وهذا التشريع يكسب مصداقيّته إذا قال رجل بنفسه.وهو برأيي إجابة من وجهة نظر أنثويّة وإن جعلت القاصّة الرّجلَ ينطق بها.

وفي قصّة " من أجل كأس ماء ثانية/ النّجوم لا تسرد الحكايات"(٢)، يظهر الحوار مجدّداً بين المرأة والرّجل الذي مثّل الصّديق النّاصح لها، وفي هذا الحوار يظهر صوت المرأة ترفض وصايته عليها: "لست وصيّاً عليّ! لستُ ساذجة كما تتصوّر...أنتَ تعاني من عقدة التّفوّق." ص٢١، فالمرأة تشعر باختناق من حصار الآخَر لها كما تشعر به دائماً يدّعي التّفوّق وتشعر به يراها ساذجة، ويؤكّد ذلك قوله: " تكونين ذكيّة أحياناً." ص٢١، فذكاؤها ليس دائماً كما يرى. وبالتّالي يكشف الحوار هنا نظرة كلّ منهما للآخَر ، وفي هذا الحوار تسليط الضّوء على نظرة الكثير من الرّجال للمرأة، نظرة الاستخفاف بقدراتها الذّهنيّة.

وفي حوار آخر بينهما في القصّة يظهر تهرّبه من الاعتراف بحبّه كما تهرّب منه دائماً:" هل تحبّني؟... تجنّبتُكِ طويلاً... هل أنتَ خائف مثلي؟ ... تصبحين على خير." ص٢٣. فهذا الرّجل الذي يعتدّ بنفسه بصفته الأذكى والأكثر تفوّقاً لا يقوى على الاعتراف لها بحبّه. وفي هذا إدانة للرّجل الذي قوى على فعل الحصار ولا يقوى على الاعتراف بحبّه.

---

(١) النسور، بسمة، النجوم لا تسرد الحكايات، ص ١٣.

(٢)المصدر السابق، ص ١٩.

وفي قصّة " ضجيج ذلك المغيب/ اعتياد الأشياء"[١]، البطل هو الرّاوي، وعندما نسمع صوت المرأة (الزّوجة)، فهي تنتقده:" إنّك مثير للملل." ص٢٩، " لقد سئمتُ أطوارك الغريبة...أنتَ لا تشعر بالمسؤوليّة تجاه أسرتك، أنتَ لا تنتمي إلينا، متى ستبدأ بالتّصرّف كرجل حقيقيّ؟"ص٣١. فصوت المرأة يعبّر عن عدم رضاها عن الآخَر الزّوج، في حين يردّ على كلامها بالصّمت.

وفي قصّة " انهماكات/ النّجوم لا تسرد الحكايات"[٢]، يُقتل الرّجل فلا نسمع له صوتاً والقاتلة هي زوجته التي يفصح كلامها عن رفضها أن تكون ضحية كغيرها من النّساء ولو كلّفها ذلك حبل المشنقة: "لا أحبّ أن أرى نفسي كضحيّة...إنّ في ذلك إهانة كبيرة." ص٥٣، "الحياة ليست أهمّ من الحريّة" ص٥٣، فالمرأة عبّرت عن حالة الاختناق التي تعيشها في حياتها الأسريّة والزّوجيّة، ولم تتوانَ عن الاعتراف بقتلها زوجها، بل رفضت أن تعتبر ضحيّة، واختارت أن تسجن وهي حرّة أفضل من أن تكون بريئة وهي مقيّدة.

تميّزت بسمة النّسور عن القاصّات الأخريات عيّنة الدّراسة بأنّها أعطت للرّجل مساحة أكبر في الحوار، وسمعنا صوته، يعبّر عن نفسه، وعن علاقته بالمرأة، وإن كان موضوعيّاً في كلامه أحياناً فقد كان في بعض كلامه من الجانب الآخر إدانة له، إدانة أنثويّة أُنطِقَت على لسان رجل لكسب مشروعيّتها.

أمّا المرأة عندما تحدّثت أعلنت عن معاناتها معه في عدم اعترافه بحبّه لها، أو في عدم رضاها عنه، أو عدم شعورها به رجلاً حقيقيّاً.

أمّا حزامة حبايب فتميّزت بلغتها القصصيّة عن القاصّات الأخريات عيّنة الدّراسة، فقد كتبت بلغة سرديّة بسيطة غير متكلّفة، تناسب نمط الشّخصية القصصيّة، ونلاحظ أنّ السّرد عند حزامة حبايب يحتلّ المساحة العظمى من القصص، وقد يتخلله حوار قصير من شأنه أن يضفي مزيداً من الواقعيّة على الحدث؛ لأنّه بلسان الشخصية نفسها، فالمرأة الخمسينيّة في قصّة " حلم واقعيّ إلا قليلاً/ ليل أحلى"[٣]، تبررّ بيعها ذهبها: "رسوم الجامعة نار. العيشة كلّها نار." ص١٢، وفي قصّة " ليل أحلى/ ليل أحلى"[٤]، نسمع الطبيب يطمْئِن السّبعينيّ"أبو شوكت" بقوله:" أنتَ حصان

---

(١) النسور، بسمة، اعتياد الأشياء، ص ٢٨.

(٢) النسور، بسمة، النجوم لا تسرد الحكايات، ص ٥١.

(٣) حبايب، حزامة، ليلى أحلى، ص ١٢.

(٤)المصدر السابق، ص ١٧.

يا أبو شوكت." ص٢٠ في إشارة إلى مخاوف هذا الرّجل ورغباته. وفي قصّة " خيط ينقطع/ ليل أحلى"[١]، يظهر الحوار بين "نوار" الابنة التي تفني شبابها في عمل المنزل وبين أخيها الصّغير، ومن ذلك:

- أصبحتَ في السّادسة من عمرك وما زلت للآن لا تعرف أن تتشطّف.
- لكنّه يؤلم.
- حسناً. ارتد سروالك.
- لا أريد.
- إذن، ادخل إلى الدّاخِل.
- أريد أن أظلّ فوق المصطبة بلا سروال!
- عيب نحن في الشّارع، والنّاس (رايحيين جايين).
- الهواء بارد. يدغدغني!

والحوار هنا يلعب دوراً في إظهار البيئة التي يعيشان فيها وثقافة شخصيّاتها، والمعاناة التي تعيشها هذه الصبيّة، فتقنية الحوار هي الأقدر على حمل الحدث والشّخصيّة إلى الواقع.

كما أنّ حزامة حبايب توظّف الألفاظ والعبارات المحلية الدّارجة لتؤدي المعاني الدّقيقة الواضحة في ذهن السّارد وفي ذهن المتلقي المحليّ خاصة، مثل: " هذه رزقة أولادك يا أبو رياض" من قصّة" زقاق/ شكل للغياب"[٢]، "معقول!لا والله!بذمتك! بشرفك" من قصّة "من وراء نافذة/ شكل للغياب"[٣]، "كيف حالك يا عمّو؟" من قصّة " تحدٍّ/ شكل للغياب"[٤]، "كيف الصّحة يا حجّ؟" من قصّة " ليل أحلى/ ليل أحلى"[٥]، "يا مصيبتي... يا مصيبتي...يا مصيبتي" من قصّة " ذات عصريّة/ ليل أحلى"[٦]، " كانت جميلة بنت ناس" من قصّة" حزينان/ ليل أحلى"[٧]، "الله لا يعافيك يا بنت!" من

---

(١)المصدر السابق، ص ٦٢.
(٢) حبايب، حزامة، شكل للغياب، ص ١٠.
(٣)المصدر السابق، ص ٣٨.
(٤)المصدر السابق، ص ٧٧.
(٥) حبايب، حزامة، ليلى أحلى، ص ١٧.
(٦) حبايب، حزامة، ليلى أحلى، ص ٣٥.
(٧)المصدر السابق، ص ٤١.

قصّة " خيط ينقطع/ ليل أحلى"[١]، كما استخدمت الألفاظ الأجنبيّة الدّارجة مثل: (الباص) في " تسرع إلى الباص" من قصّة "شيء صقيل/ شكل للغياب"[٢]، و(سرفيس) في "وقفت سيّارة السّرفيس مقابل البنك مباشرة" من قصّة "صباحات وتفاصيل/ ليل أحلى"[٣]. واستخدام هذه العبارات والألفاظ الدّارجة الدّارجة من شأنه أن يجعل القصّة أكثر واقعيّة، ويشعر المتلقّي بأنّه ما زال في مجتمعه وفي بيئته.

لكنّني آخذ على القاصّة استخدامها بعض الألفاظ "البذيئة" بلفظها العاميّ الصّريح بدعوة أنّها تمثّل الواقع كما هو، وأنّ للأديب حريّة لا يحقّ لأحد الوقوف ضدّها، لكنّي أرى أنّ استخدام هكذا ألفاظ لم يقدّم جديداً للقصّة، وكان يمكن استخدام ألفاظ دالّة وموحية ولكن دون اللفظ المباشر، وهذا يؤدّي المعنى المطلوب، فإذا كان هذا الاستخدام من باب مقاربة الواقع، فكما قلت سابقاً، هذه المقاربة موجودة من خلال السّرد والوصف، وإذا كان الفنّ للفنّ فهذا لا يمنح القصّة جمالاً ولا يشعرك أنّك أمام لوحة فنيّة، بل قد ينفّرك في مكان ما.

ويتميّز أسلوب حزامة حبايب بأنّ الوصف يرافق السّرد فيما يمكن أن نطلق عليه " السّرد الوصفيّ"، فالوصف في قصصها وصف متحرّك يسير متوازياً مع سرد الأحداث والوقائع؛ لأنّ الرّاوي يعتمد على عينيه في تتبع الأحداث وفي رصد تحوّلات وأحوال الشخصية القصصية، والمكان الذي تتحرّك فيه.

ومن ذلك: "... جسدها الذي يشي بخلفة كثيرة وأعمال منزليّة أكثر يسبقها إلى أصوات الباعة المكتظّة والدّكاكين المتنافرة وعربات الخضار البهيجة الألوان." من قصّة " زقاق/ شكل للغياب"[٤] "تسرع إلى الباص. ترتدي وجهاً طويلاً مدبّباً، فيه بقايا بياض ... يوحي فستانها" الجرسيه" بتنورته الواسعة ذات الكسرات الدّقيقة المتّصلة، ولونه الزيتيّ الكالح المبرقش بأشكال لونيّة لا انسجام فيها." من قصّة "شيء صقيل/ شكل للغياب"[٥]، " ملأت صدره رائحة الصّباح وأصوات الباعة وصيحات الصّغار من خلف الجدران الرّقيقة ورغوة صابون طازجة."من قصّة

---

(١)المصدر السابق، ص ٦٧.

(٢) حبايب، حزامة، شكل للغياب، ص ١٧.

(٣) حبايب، حزامة، ليلى أحلى، ص ٨٤.

(٤) حبايب، حزامة، شكل للغياب، ص ٩.

(٥)المصدر السابق، ص ١٧.

"صباحات وتفاصيل/ ليل أحلى"[١]، ومثل:" وعند شجرة قزمة انتصبت في مكان قصيّ من السّاحة التّرابيّة، طوّقت فتاة عشرينيّة جذع الشّجرة النّحيف... انسكب شعرها فوق كامل مساحة ظهرها."من قصّة " برد/ ليل أحلى"[٢]، وغيرها الكثير من الأمثلة التي تدلّ على الوصف الدّقيق للتّفاصيل كافة المتعلّقة بالأشخاص والأماكن والأحداث.

ومن الجدير بالذّكر أنّك لا تجد احتشاداً للألفاظ الدّالة على الاحتقان ضدّ الرّجل، إلا أنّ الألفاظ التي كثرت في قصصها هي التي تتعلّق بالأنثى: اهتماماتها الخاصّة وجسدها. مثل: قصّة " من وراء نافذة / شكل للغياب"[٣]: "امرأة تتأبّط بطّة ساقها بنظرة فاحصة متمرّسة، تسوّي عجينة العقيدة الذّهبيّة وتفردها فوق مساحة الزّغب الأسود... في حين يلفّ مكان اجتثاث الشّعيرات احمرار حار."ص٣٨. وفي قصّة " ربّما في الغد/ شكل للغياب"[٤]: " ... تفكّ بعض الرّموش المتشابكة... تنتف شعيرة مغروسة وسط جفنها الأيمن." ص٣١، وفي قصّة "حكي حلو/ شكل للغياب"[٥]: " تحبّ ملمس النّسيج القطنيّ البارد لشرشف السّرير حين يتحرّش بنسيج ساقيها العاريتين." ص٢٣، وفي قصّة " برد/ ليل أحلى"[٦]: " ... قفز صدرها إلى أعلى مدبّباً." ص٥٧. وقد ذهبت حزامة إلى وصف أدقّ للأنثى أختار ألا أورده هنا، لكنّك تستطيع أن تراه بسهولة منتشراً في ثنايا قصصها.

استطاعت القاصّة الأردنيّة أن تثبتَ لها مكاناً في السّاحة الأدبيّة في فنّ القصّة خاصّة في مرحلة الثّمانينات وما بعدها، إذ قدّمت قصصاً متطوّرة على المستوى الفنيّ، سواء كان ذلك في لغة السّرد والحوار، أو في رسم شخصيّاتها، أو انتقاء عناوين قصصها. واللافت أنّ هذه اللغة أسهمت في الكشف عن الأزمة التي تعانيها بطلة القصّة الأنثى من الآخَر. فالرّاوي كان صوتاً أنثويّاً، يقول من خلالها، وينظر إلى الأمور بمنظورها كامرأة، وأمّا الزّمان والمكان فقد اختفيا في المجمل لتبقى المساحة متّسعة لهذه الأنثى ومعاناتها، لتصبح هذه الذّات هي الزّمان والمكان والحدث والعقدة. فهي تختزل العالم في ذاتها، هذه الذّات التي لا تنفكّ تنظر إلى نفسها من خلال الآخَر: الرّجل.وتضافرت

(١) حبايب، حزامة، ليلى أحلى، ص ٨٢.

(٢)المصدر السابق، ص ٥٧.

(٣) حبايب، حزامة، شكل للغياب، ص ٣٥.

(٤)المصدر السابق، ص ٣١.

(٥)المصدر السابق، ص ٢١.

(٦) حبايب، حزامة، ليلى أحلى، ص ٥٣.

الكثير من عناوين القصص لتكشف عن هذه الأنثى، حياتها ومعاناتها ومواقفها، وبيّنت الحقول الدّلاليّة لكلّ كاتبة الهاجس الذي يسيطر على بطلتها، وساهم الحوار بدوره في كشفه. مع تفاوت القاصّات عيّنة الدّراسة في قدرتهنّ على تطويع اللغة القصصيّة وتطويرها.

الخاتمة:

– عانت المرأة عبر التّاريخ الإنسانيّ عامّة من التّهميش والإقصاء في مقابل الرّجل الذي حظي بالمكان الأوّل في الأسرة والمجتمع والدّولة والأدب. وهذا لا يعني عدم وجود نساء احتللنَ مكانة في المجتمع، إلا أنّهنّ بقينَ حالات خاصّة، تخرج عن السّياق العام.

– احتكر الرّجل الكتابة زمناً طويلاً، وبالتّالي طوّع اللغة لخدمة ذكورته، وكانت المرأة من الموادّ التي شكّلت نصوصه، ولم تكن ذاتاً فاعلة بالإبداع. فوصفها وتحدّث عنها كما يراها، وأظهر نموذج المرأة في صورتها النّمطيّة التي صارت الأنثى ترى نفسها من خلالها.

– دخلت المرأة عالم الكتابة متأخّرة، وحملت القلم، وبدأت المصطلحات المرحّبة بأدبها تتوالد، وصار مصطلح الأدب النّسويّ شائعاً، واختُلف في تفسيره، وانقسم النّقاد بين مؤيّد ومعارض له. أمّا بعد أن صار النّصّ النّسويّ – الذي تكتبه المرأة أو الذي يطرح قضاياها– ضمن دائرة الاعتراف والاهتمام والتّقدير، وبعد أن استطاعت المرأة نسبيّاً أخذ مكانها الطبيعيّ في المجتمع ، فأرى أنّنا لم نعد بحاجة لهذا المصطلح الذي يُبقي إبداعها حالة خاصّة، ويعدّ أدبها أدباً خاصّاً سواء برفع شأنه أو التّقليل منه فالأدب أدبٌ سواء كتبه رجلٌ أو امرأة. والأديب المبدع هو الذي إن قرأنا نصّه لا نعرف إن كان كاتبه رجل أو امرأة، فهو يعبّر عن الحالة الإنسانيّة في سياقها.

– القاصّة الأردنيّة عاشت ما عاشته المرأة في ظلّ مجتمعات تحتفل بالذّكورة، وتنمّط المرأة أو تقلّل من شأنها، وبالتّالي انعكس ذلك في أدبها، فصوّرت هذا الواقع، وثارت عليه، وانتقدته، وصوّبت سهامها في وجه الرّجل الذي مثّل هذا الواقع وكان الفاعل في تشكيله، وهذا ما نتفهّمه في نتاجها الأوّل، ولكنّنا كنّا نتوقع منها تحرّراً من سيطرة هذا الهاجس بعد أن قطعت في تجربتها القصصيّة أشواطاً.

– اشتركت القاصّات عيّنة الدّراسة برسم أنموذج الرّجل في إطار مشترك في الغالب، فهو الرّجل: (المسيطر، بارد المشاعر، المؤذي لها، مصدر الخوف لا الأمان، الخائن، الشهوانيّ).

– كما ظهرت صورة مشتركة للمرأة، استمدّت ملامحها من الواقع الذي يقيّدها فهي المرأة (القاتلة ضعفاً، الضّعيفة الخائفة، الوحيدة، اليائسة المكتئبة، المظلومة المقهورة، وعلى الرّغم من ذلك فهي المنتظرة للرّجل دائماً).

– يُنبئ هذا الاحتشاد للصّور السّلبيّة للرّجل والمرأة في قصص الكاتبات المختارات بوجود أزمة مع الآخَر، مازال يقف عائقاً أمام إقامة علاقة سويّة معه، أو طرح حلول منطقيّة في قصصهنّ لرأب الصّدع الذي نشأ بين الرّجل والمرأة نتيجة التّراكم الثّقافيّ.

– طوّرت القاصّة الأردنيّة أدواتها الفنيّة في القصّة القصيرة في مرحلة الثّمانينات وما بعدها تطويراً ضمن لها موقعاً أدبيّاً على الصّعيد المحلّي والعربيّ، إلا أنّها وظّفت التّقنيات الأسلوبيّة في المجمل لخدمة الرؤية التي تُحرّك شخصياتها من خلالها، فظهر الرّاوي بتنوّع صوره يسرد بصوت الأنثى، وانشغلت الشّخصّيات بتداعياتها الشّخصيّة وهواجسها الذّاتيّة فلم يظهر الزّمن أو المكان إلا ظهوراً عابراً في الغالب. كما نجد عند بعض القاصّات عيّنة الدّراسة احتشاداً في الألفاظ التي تصوّر أزمة المرأة وقسوة الرّجل على الرّغم من أنّ القاصّات اختلفنَ في مدى سيطرة هاجس الرّجل ومعاناة المرأة على لغتهنّ.

– وممّا لا شكّ فيه أنّ الإنتاج القصصي للقاصّات الأردنيّات في مرحلة الثّمانينات وما بعدها قد تطوّر كمّاً وكيفاً، وهو حقيق بالاهتمام والتّقدير منّا قُرّاء ونقّاداً ودارسين. وأرى نفسي ملزمة بأن أوصي بضرورة دراسة كلّ قاصّة من القاصّات عيّنة البحث دراسة نقديّة عميقة لكلٍّ على حدا، لتأخذ حقّها في السّاحة الأدبيّة الأردنيّة والعربيّة إلى جوار كلّ مبدع أفاض على الإنسانيّة جمالاً جديداً بقلمه.

المصادر والمراجع:

- الأسد، ناصر الدين،(١٩٥٧)، **الاتجاهات الأدبيّة الحديثة في فلسطين والأردن**، القاهرة، معهد الدّراسات العربيّة العالميّة.
- الأعرجيّ، نازك، (١٩٩٧)، **صوت الأنثى(دراسة في الكتابة النّسويّة العربيّة)**، دمشق، دار الأهالي.
- التل، سهير، (١٩٩٣)، مقدمات حول مفهوم الأدب النسوي، **مجلة أفكار**، ع ١١٠، ص ٣٦.
- جامبل، سارة، (٢٠٠٢)، **النسويّة وما بعد النسويّة** (دراسات ومعجم نقدي)، ترجمة أحمد الشامي، ، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ع ٤٨٣، القاهرة.
- ابن جمعة، بوشوشة، (٢٠٠٣)، **الرواية النسّائيّة المغاربيّة**، المغرب، المغربيّة للطباعة والنشر.
- ابن جنيّ، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجّار، دار الكتاب، بيروت.
- حبايب، حُزامة، (١٩٩٧)، **شكل للغياب**، ط١، عمان، دار الفارس للنّشر والتوزيع.
- حبايب، حُزامة، (٢٠٠٢)، **ليلى أحلى**، ط١، عمان، دار الفارس للنشر والتوزيع.
- حدّاد، ياسمين، (١٩٨٨)، الصّور النمطية للجنسين: مضامينها وأبعادها، **مجلة دراسات**، ع١٥.
- الحمدانيّ،حميد، (١٩٩٣)، **كتابة المرأة "من المونولوج إلى الحوار"**،الدار العالمية للكتاب؛ الدار البيضاء.
- الحميدي، أحمد، (١٩٨٦)، **المرأة في كتاباتها**، دمشق، دار ابن هاني.
- الخالد، كورينليا، (١٩٩٧)، **المرأة العربية و الإبداع النسويّ**، عمان، وزارة الثقافة.
- خالد، نعمة، (١٩٩٨)، "السؤال القديم الجديد، هل هناك أدب نسويّ، وما هي مواصفاته وميّزاته عن أدب الرجال"، دمشق، **جريدة الثورة**، الملحق الثقافي، ع ١٢٨، ص٥.

- الخطيب، حسام، (١٩٧٥)، حول الرواية النسائية في سورية، وزارة الثقافة، **مجلة المعرفة السوريّة**، ع ١٦٦، دمشق.
- خليل، إبراهيم، (١٩٩٧)، **العلاقات بالذات: الذات الأنثويّة في ثلاثة نماذج من السّرد النسويّ**، في خصوصيّة الإبداع النّسويّ، عمان، وزارة الثقافة.
- خياطة، محمد وحيد، (١٩٨٤)، **المرأة والألوهيّة**، اللاذقية، دار الحوار.
- د.ميجان الرويلي ود. سعد البازعي، (٢٠٠٢)، **دليل النّاقد الأدبيّ**، بيروت، المركز الثّقافيّ العربيّ.
- دودين، رفقة، (٢٠٠٤)، تدميرات السائد والمهيمن، **بحث مقدّم لندوة السّرد النسوي الأردني**، منظور جديد، ١٤/١٥ – ٦–٢٠٠٤، عمّان.
- رضوان، عبد الله، (١٩٨٣)، **النموذج وقضايا أخرى**(دراسة نقديّة في القصّة القصيرة في الأردنّ ١٩٧٠–١٩٨٠)، رابطة الكتّاب الأردنيّين، عمّان.
- الرفايعة، جواهر، (١٩٩٦)، **أكثر ممَّا احتمال**، ط١، عمان، دار الفارس للنشر والتوزيع.
- زيادة، مي، (١٩٩٩)، **كلمات وإشارات**، بيروت، دار العلم للملايين.
- أبو زيد، نصر حامد، (١٩٨٤)، مفهوم النّظم عند عبد القاهر الجرجانيّ، قراءة في ضوء الأسلوبيّة، **مجلة فصول**،ع١،ص ١٥.
- السّعافين، إبراهيم، (٢٠٠٨)، **الرّواة على بيدر الحكمة** (القصّة القصيرة في فلسطين والأردن ١٩٥٠ – ٢٠٠٠)، عمان، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع.
- السّعداوي، نوال، (١٩٩٠)، **دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربيّ**، بيروت، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر.
- السعيد ،خالدة ، (١٩٩١)، " **المرأة / التحرر/الإبداع** "، الدار البيضاء، نشر الفنك.
- سلدن، رامان، (١٩٩١)، **النظرة الأدبيّة المعاصرة**، ترجمة جابر عصفور، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر.
- السَّمان، غادة، (١٩٩٠)، **القبيلة تستجوب القتيلة**، ط٢، بيروت، منشورات غادة السمان.
- السيوف، نبيلة فايز، (٢٠٠٢)، **قضايا المرأة بين الصمت والكلام في الرواية النسويّة العربيّة**، رسالة ماجستير (غير منشورة)، الجامعة الأردنيّة، عمان، الأردن.

- شاوول، بول، (١٩٧٩)، **علامات من الثقافة المغربيّة الحديثة**، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- شتيوي، موسى، (١٩٩٩)، **الأدوار الجندريّة في الكتب المدرسيّة للمرحلة الأساسيّة في الأردن**، عمان، المركز الأردنيّ للبحوث الاجتماعيّة.
- شريف، هبة، (١٩٩٣)، هل للنّص النّسائيّ خصوصيّة، القاهرة، **مجلة هاجر**، ع١٩، ص١٣٧.
- شعبان، بثينة، (١٩٩١)، **مئة عام من الرواية النسائيّة العربيّة** ، بيروت، دار الآداب.
- الشنابلة، نسرين محمد عطا، (١٩٩٨)، **المرأة في القصّة القصيرة في فلسطين والأردنّ (١٩٥٠ – ١٩٩٠)**، رسالة دكتوراة (غير منشورة)، الجامعة الأردنيّة، عمان، الأردن.
- شهاب، أسامة يوسف، (٢٠٠٤)، **القصّة النّسويّة المعاصرة في الأردنّ و فلسطين: دراسة و تحليل (١٩٤٨ – ١٩٨٨)**، عمان، وزارة الثقافة.
- صالح، فخري، (٢٠٠٢)، **تجربة القصّة القصيرة النّسويّة في الأردنّ**، مجلّة تايكي، عمان، وزارة الثقافة، ع٨.
- الصالح، نضال، (٢٠٠٤)، سمحية خريس روائية، **بحث مقدّم إلى ندوة السَّرد النسّويّ** في (١٤/١٥) – ٦ –٢٠٠٤م، عمّان.
- طحطح، فاطمة، (٢٠٠٤)، **مفهوم الكتابة النسائية (بين التبني والرفض)**؛ بحث منشور ضمن كتاب أفروديت؛ ط١، بيروت، دار وليلي للطباعة والنشر.
- طرابيشي، جورج، (١٩٨١)، **الأدب من الداخل**، ط٢، بيروت، دار الطليعة.
- الطوسي، ناديا حسين، (٢٠٠٣)، **القصّة القصيرة في أدب المرأة الأردنيّة(١٩٧٠ – ٢٠٠٠)**، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.
- الظاهر، رضا، (٢٠٠١)، **غرفة فرجينا وولف**، دمشق، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع.
- عباس، إحسان، (١٩٨٨)، **عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء**، عمان، دار الشّروق.

- عبد اللطيف، منال، (٢٠٠٥)، **صورة المرأة في القصّة القصيرة للأديبات الأردنيّات في الرّبع الأخير من القرن العشرين**، رسالة ماجستير (غير منشورة)، الجامعة الأردنيّة، عمان، الأردن.
- عبيدات،أروى عبدالله، (١٩٨٩)، **صورة المرأة الأردنيّة في الرّواية الأردنيّة(١٩٤٨ – ١٩٨٥)**، رسالة ماجستير (غير منشورة)، الجامعة الأردنيّة، عمان، الأردن.
- عثمان، رحمة بنت أحمد الحاج، (١٩٩٧)، **صورة المرأة في القصّة القصيرة في ماليزيا والأردنّ: دراسة مقارنة** ،رسالة ماجستير (غير منشورة)، الجامعة الأردنيّة، عمان، الأردن.
- العطعوط، سامية، (١٩٩٠)، **طقوس أنثى**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- العطوط، سامية، (١٩٩٨)، **طربوش موزارت**، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١.
- العطوط، سامية، (٢٠٠٢)، **سروال الفتنة**، عمّان، وزارة الثقافة.
- العطوط، سامية، (٢٠٠٨)، **قارع الأجراس**، ط١، عمان، أمانة عمَّان.
- العطيّات، محمّد، (١٩٨٥)، **القصّة الطويلة في الأدب الأردنيّ**، عمان، دائرة الثقافة والفنون.
- عليّان، حسن، (١٩٩٤)، **القصّة القصيرة في الأردن**، عمان، دار الأزمنة.
- عمايرة، جميلة، (١٩٩٩)، **سيّدة الخريف**، ط١، عمان، دار الفارس للنشر والتوزيع.
- عمايرة، جميلة، (٢٠٠٤)، **الدَّرجات**، ط١، عمان، أزمنة للنشر والتوزيع.
- عواد، حنان، (١٩٨٠)، **قضايا عربيّة في أدب غادة السّمان في فترة ما بين(١٩٦٢– ١٩٧٥)**، ط١، بيروت، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر.
- عودات، حسين، (١٩٩٦)، **المرأة العربية في الدين والمجتمع**، دمشق، الأهلي للطباعة والنّشر.
- عيد، ميخائيل، (١٩٩٩)، ثلاث روائيات وثلاث روايات، اتحاد الكتاب العرب، **مجلّة الموقف الأردنيّ**، عمان، الأردن، ع ٣٣٨، ص ١٢٤.
- العيد، يمنى، (١٩٧٥)، مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبيّ، **مجلة الطريق**، السنة٣٣، ع ٤، ص ٦٦، بيروت.
- الغذامي،عبد الله محمد، (١٩٩٦)، **المرأة واللغة**، ط١، الدار البيضاء، المركز الثّقافيّ العربيّ.

- فرّاج، عفيف، (١٩٨٥)، **الحريّة في أدب المرأة**، بيروت، مؤسّسة الأبحاث العربيّة.
- فريحات، مريم، (١٩٩٥)، **المرأة في القصّة القصيرة في الأردن(١٩٧٠-١٩٩٠)**، رسالة ماجستير(غير منشورة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.
- القاضي، إيمان، (١٩٨٩)، **السّمات النّفسيّة والفنيّة للرّواية النّسويّة في بلاد الشّام(١٩٥٠-١٩٨٥)**، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة دمشق، دمشق، سوريا.
- **القرآن الكريم.**
- قطامي، سمير، (١٩٨١)، **الحركة الأدبيّة في شرق الأردنّ (منذ قيام الإمارة حتى سنة ١٩٤٨)**،ط١، عمان، وزارة الثّقافة.
- قطامي، سمير، (١٩٨٩)، **الحركة الأدبية في الأردن(١٩٤٨ - ١٩٦٧)**، عمان، وزارة الثّقافة.
- قطامي، سمير، (٢٠٠٤)، **في السّرد النّسويّ الأردنيّ**(رواية دفاتر الطوفان لسميحة خريس نموذجاً)، بحث مقدّم في ندوة السّرد النّسويّ الأردنيّ في ١٤-٢٠٠٤/٦/١٥م.
- الكركي، خالد،(١٩٨٦)، **الرواية في الأردنّ**، عمان، وزارة الثّقافة.
- المحسن، فاطمة، (٢٠٠٣)، **الأنوثة الرومانسيّة في الكتابة النسائيّة**، نزوي، ع٣٣.
- مراد، ميشال، (١٩٨٦)، **روائع الأمثال العالمية**، بيروت، دار المشرق.
- ابن مسعود، رشيدة ، (١٩٩٤)، **المرأة والكتابة: سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف**، ط١، إفريقيا الشرق.
- المصري، تغريد، (٢٠٠١)، **أثر الإعلانات التجاريّة التلفازيّة في تعديل الصورة الذهنية للمرأة الأردنيّة**، رسالة ماجستير (غير منشورة)، الجامعة الأردنيّة، عمان، الأردن.
- معتصم، محمد، (٢٠٠٧)، **بناء الحكاية والشّخصية في الخطاب الرّوائي النّسوي العربيّ**، الرباط، دار الأمان.
- موسى، شمس الدين، (١٩٩٧)، **تأمّلات في إبداعات الكاتبة العربيّة**، القاهرة، الهيئة المصريّة للكتاب.
- الميدانيّ، **مجمع الأمثال**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار القلم.
- النسور، بسمة، (٢٠٠٦)، **مزيداً من الوحشة**، ط١، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع.

- النسور، بسمة، (١٩٩٤)، **اعتياد الأشياء،** ط١، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع.
- النسور، بسمة، (٢٠٠٢)، **النجوم لا تسرد الحكايات،** ط١، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع.
- أبو نضال، نزيه، (٢٠٠٢)، هذا المحور، **مجلّة تايكي،** عمّان، ع٨.
- أبو نضال،نزيه، (١٩٩٩)، المرأة في كتابات غالب هلسا، **مجلة الكاتب العربي،** عمان، ع٤٥، ص ٥٥.
- أبو نضال، نزيه،(١٩٩٧)، **الشرط الاجتماعيّ وقصور الوعي في الرواية النسويّة العربيّة،** في خصوصية الإبداع النسويّ، عمان، وزارة الثقافة.
- النقاش، فريدة، (٢٠٠٠)، فرويد أساء إلى المرأة، **جريدة الثورة،** الملحق الثقافي، ع٢٤٠، دمشق.
- النمري، بسمة، (٢٠٠٢)، **منعطفات خطرة،** ط١، عمان، دار الفارس للنشر والتوزيع.
- النمري، بسمة،(٢٠٠٣)، **رجل حقيقيّ،** ط١، عمان، دار الفارس للنشر والتوزيع.
- وولف، فرجينيا، وليد(مترجم)، (١٩٩٩)، المرأة والكتابة النسائيّة، **مجلّة البلاغة المقارنة،** ص ١٨٦.
- ياغي، عبد الرحمن، (١٩٩٣)، **القصّة القصيرة في الأردنّ،** عمان، لجنة تاريخ الأردنّ.
- ياغي، هاشم، (١٩٨١)، **القصّة القصيرة في فلسطين والأردنّ (١٨٥٠-١٩٦٥)،** ط٢، بيروت، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر.
- اليافي، نعيم، (١٩٩٧)، أسئلة الأدب النسائيّ وأجوبته، **جريدة الأسبوع الأدبيّ،** ع ٥٨٨، ص ٦، عمان، الأردن.

ANALYSIS OF THE GENDERIC DISCOURSE OF FEMALE CONTEMPORARY JORDANIAN STORY TELLERS IN THE EIGHTIES AND AFTERWARDS

BY

Arwa Ali Faried Khleif

Supervisors

Dr. Ibrahim Al-Sa'afin

ABSTRACT

Throughout history, the woman has been marginalized and treated as a second-class citizen and as less intelligent than the man. Viewing himself as the leader and viewing her as the follower, the man has placed the woman within a stereotypical framework portraying her as merely a female, and making her see herself exclusively via this framework. In many cases, she herself has solidified this image. There are indeed cases where the woman has not been treated as such, but these remain the exception and not the rule.

Islam honors the woman and treats her in equal terms with the man. "Whoever works righteousness, man or woman, and has Faith, verily, to him will We give a new Life, a life that is good and pure," (Koranic verse, Al-Nahl: 97). Men, nonetheless, interpreted relevant religious texts in harmony with their accumulative masculine culture. This explains why, generally speaking, the

man still subjects the woman to this culture and deals with her from its perspective.

These long-inherited socio-cultural constraints imposed on the woman have repressed her creativity for a long time. Believing that she is inferior to him, the man has made the woman powerless and unable to express herself. He has decided to act as her guardian in this regard, monopolizing writing and rendering language, literature, history, ad culture in purely masculine terms. When the woman ventured to approach language and take up writing in a masculine-dominated world, she was intimated and put off through several hard-hitting questions about the role she would assume in a language that is not hers.

Yet, the woman has taken up writing and stepped into the other's language, exploring its secrets and deciphering its codes. She has written about her cultural ordeal, condemning culture and civilization, and gaining more and more cultural ground. Approaching the realm of culture and adventure, she has written on each and every literary genre, and has even enriched them in her creative writings.

New terms emerged in the arena of literary creativity and criticism; namely, women's literature, feminine literature, and female literature. Such terms triggered much controversy among literary figures and critics, who were divided as to whether they should be accepted or rejected.

I contend that woman's literature needed a kind of unique identity when she first entered the arena of writing and ventured a linguistic world that was purely masculine. The term of "woman's literature" gave her a boarding pass to cast light on her writing. But now that feminine literature – i.e. works authored by the women or defending her issues – have gained recognition, appreciation, and interest, and now that the woman has been relatively able to

assume her natural role in the society, we no longer need a term that keeps viewing her creativity as an exception and that classifies her works as a special category of literature. It makes no difference whether such terms are meant to commend or underestimate women's works; after all, literature is literature whether written by a man or a woman. In my view, a creative text is that which addresses humanity away from flagrant anti-masculine or anti-feminine sentiments except when the plot of the work entails so.

Being part of this universe, women in Jordan had gone through the same experience of parental culture. But they have finally held their pens and approached the literary world, authoring poems, stories, and novels. I have selected stories by contemporary Jordanian female writers in an endeavor to assess whether their works are still influenced by the socio-cultural status of the woman on the level of international and Arab heritage in general, and Jordanian heritage in particular. This endeavor also seeks to explore whether their writings are still captive to certain remains left by the masculine culture. Given the fact that the period I have selected; namely, the 1980s and onwards, is new and does not represent the real start of female Jordanian literary figures, this work targets to assess whether female storywriters have been able to overcome this man-made complex and excel in the realm of humanity, or whether they are still confined to what I call self-vengeance works.

I have come to the conclusion that female Jordanian storywriters, particularly in the 1980s and onwards, managed to come up with creative writings and inspire their readers; they mastered the skill and possessed whatever it takes to produce literary works that make readers and critics assess as worthy of interest and respect owning to the fact that these works allow readers and critics to examine reality, take a close-up at it, and even explore its dark

depths and view it more vividly and transparently away from the velvet crust that brightly decorates it.

However, while they have portrayed the society and reflected its reality, they have quite often limited it to the relationship between a man and a woman. I have used "quite often" here because there are some works which, by way of contrast, have put this limited man-and-woman shell behind to the interest of broader national, regional, and international themes. Generally speaking, though, the relationship between the woman and the man is the common factor in the story collections examined in this paper. This issue, in short, is the primary concern of the female writers.

In their treatment of the worlds of the man and the woman in their stories, our female writers have mirrored a reality, which, in many cases, has reflected a repressive masculine society that denies women their rights. A she writer, we should remember, is the outcome of this society where she has long suffered from marginalization, exclusion, and inferiority. As a result, this bitter experience has led to a suffering model, not a healthy model. This is a fact that needs to be taken into account when judging women's literary works.

Female storywriters in Jordan have succeeded in addressing the relationship between the man and the woman. But their writings suffered from intolerance, tension, and exaggeration in response to their hard experience in this respect. Widely present in their works, the man is presented in various portrayals. He is depicted as an entity that a woman dreams of, whispers to, and needs despite her constant conflict with him. Being the direct source of pain and the suppressor, he is presented in different shapes. He appears as a suppressive, dominant entity that excels in imposing himself and his views. He is also depicted as coldly returning a woman's love, enjoying mocking her, and inflicting physical and psychological harm on her. In other cases, he is

presented as cheating on her and as being unworthy to protect her feelings, and even if he shows interest in her, it is only because he views her as a body and a means to stratify his lust, not as an entity that is mentally and spiritually equal to him. It is really interesting to note the many negative – and sometimes stereotypical – images of the man, and absence of any positive portrayal.

The woman, by way of comparison, is presented as weak and vulnerable and as fearful of him. In some works where the woman kills the man to express her rejection of and resist his injustice, she is presented not as a murderer, but rather as a weak individual defending the rights she has been denied. Belonging to a parental culture, female Jordanian storytellers reverse in their works the mechanisms of their gender-oriented culture, killing the man as a means to express revenge for the sake of the feminine entity, and express rejection of the injustice inflicted on the woman, who is depicted as going through harsh, unfair, and repressive conditions brought upon her by the man and her society. No wonder, therefore, that the heroine appears as a depressed and desperate woman stricken with grief and wrapped in misery driving her to the brink of suicide. Having had enough with her feebleness, she reacts either by killing him or killing herself to enjoy the freedom she has been deprived of. Other works portray her as a lonely entity living in an enclosed world of isolation and silence. Despite all the suffering inflicted upon her by the man, she awaits him, needs him, and looks for him.

I hold that female Jordanian storywriters need to present a more positive image of the man. If the woman really wants to overcome her fragility and defeat her long history, she has to do so by restoring her relations with the man, killing the distorted impressions engulfing her, and attempting to know him more deeply. She might find out that the image she has of him due to her

own illusions is simply not true and that he is prettier than she thinks. She will not have to kill him anymore motivated by her weakness or powerlessness. Rather, she will have to talk to him, debate with him, fall for him, hug him, and wait for him, and he will come, and a healthy human relationship based on mutual harmony will ensue. Even if not ideal and even if suffering from many conflicts and differences, this relation will rely on a realistic understanding of the fact that such differences and conflicts are only a natural segment of our existence, and not limited to her relationship with her man.